DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

MAX KLINGER

·EX·LIBRIS·

J
B

DIE KUNST · SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN · HERAUSGEGEBEN VON · RICHARD MUTHER ·

VIERTER BAND ·

DIE KUNST

SAMMLUNG ILLUSTRIERTER MONOGRAPHIEN

Herausgegeben von

RICHARD MUTHER

Bisher erschienen:

Band I: LUCAS CRANACH von RICHARD MUTHER.
Band II: DIE LUTHERSTADT WITTENBERG von CORNELIUS GURLITT.
Band III: BURNE-JONES von MALCOLM BELL.
Band IV: MAX KLINGER von FRANZ SERVAES.
Band V: AUBREY BEARDSLEY von RUDOLF KLEIN.
Band VI: VENEDIG ALS KUNSTSTATTE von ALBERT ZACHER.
Band VII: EDOUARD MANET UND SEIN KREIS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band VIII: DIE RENAISSANCE DER ANTIKE von RICHARD MUTHER.
Band IX: LEONARDO DA VINCI von RICHARD MUTHER.
Band X: AUGUSTE RODIN von RAINER MARIA RILKE.
Band XI: DER MODERNE IMPRESSIONISMUS von JUL. MEIER-GRAEFE.
Band XII: WILLIAM HOGARTH von JARNO JESSEN.
Band XIII: DER JAPANISCHE FARBENHOLZSCHNITT, Seine Geschichte — sein Einfluss von FRIEDR. PERZYŃSKI.
Band XIV: PRAXITELES von HERMANN UBELL.
Band XV: DIE MALER VON MONTMARTRE [Willette, Steinlen, T. Lautrec, Léandre] von ERICH KLOSSOWSKI.
Band XVI: BOTTICELLI von EMIL SCHAEFFER.

Weitere Bände in Vorbereitung.

Jeder Band, in künstlerischer Ausstattung mit Kunstbeilagen, kartoniert . . . . . à Mk 1.25.
ganz in Leder gebunden . . . . . à Mk. 2.50.

JULIUS BARD VERLAG. BERLIN W. 57.

BUCHSCHMUCK VON GEORG PIPPEL

BEETHOVEN
Plastik.

Photographie-Verlag E. A. Seemann. *Leipzig, Städtisches Museum.*

DIE KUNST

HERAUSGEGEBEN VON

RICHARD MUTHER

MAX KLINGER

VON

FRANZ SERVAES

MIT ZWEI PHOTOGRAVÜREN UND
ZEHN VOLLBILDERN IN TONÄTZUNG

Dritte veränderte Auflage

JULIUS BARD BERLIN

DIE ERSTEN FÜNFZIG EXEMPLARE DIESES BANDES WURDEN AUF MIT DER HAND GESCHÖPFTEM BÜTTEN-PAPIER — DIE ILLUSTRATIONEN AUF KAISERLICH JAPAN-BÜTTEN — ABGEZOGEN. DIE IN EINEN APARTEN, KOSTBAREN GANZLEDER-EINBAND GEBUNDENEN EXEMPLARE DIESER LIEBHABER-AUSGABE SIND VON 1 BIS 50 EINZELN MIT DER HAND NUMERIERT. DER PREIS EINES SOLCHEN EXEMPLARS BETRÄGT ZEHN MARK.

AUCH DIESE LIEBHABER-AUSGABE DER „KUNST" KANN DURCH JEDE BUCHHANDLUNG BEZOGEN WERDEN

ALLE RECHTE VOM VERLEGER VORBEHALTEN

Meinem Freunde

Dr. PAUL HARTWIG in ROM

zur Erinnerung an so manche Jahre
gemeinsamen Strebens und Geniessens.

Wien, im September 1902.

IN der Stadt Richard Wagners wurde Klinger als Zeitgenosse und Landsmann Friedrich Nietzsches geboren. Am 18. Februar 1857 kam er in Leipzig zur Welt. Sein Vater war ein reicher Seifenfabrikant. Materielle Sorge ist Klinger niemals nahegetreten: frei und ungehemmt durfte sich sein Genius entfalten. Gegen capuanische Verlockungen schützten ihn geistige Zucht und das unstillbare Feuer seines Arbeitsdranges.

Sein Beruf stand früh bei ihm fest. Als sechzehnjährigen Menschen sehen wir ihn nach Karlsruhe auf die Kunstakademie gehen, um den Unterricht Gussows zu geniessen. Mit Gussow, dessen Ruf als Maler und Lehrer jetzt rasch zum Zenith stieg, siedelt Klinger zwei Jahre später, 1875, nach Berlin über. Und Berlin wird jetzt für etwa anderthalb Jahrzehnte seine geistige Heimat. Der norddeutsche Zug in Klingers Grundnatur hat sich hier wesentlich befestigt: in der Stadt der Intelligenz und der gärenden, schaffen-

den und zuversichtlichen Bewegung. Aber viel zu selbstsicher und eigenwillig, um in den Bann irgend einer und sei es der imponierendsten Umgebung zu geraten, verschloss Klinger sich schon frühzeitig in sich selbst und liess auch den anregendsten Verkehr, wie eines Georg Brandes, eines Stauffer-Bern, nur gleichsam in den Vorhof seiner Seele hineinbranden. Auch ging er zeitweise fort. So 1879 nach Brüssel, von wo ihn jedoch Krankheit bald wieder fortberief; 1880 für etwa ein Jahr nach München; 1883 auf fast drei Jahre nach Paris. Aber die Verbindung mit Berlin blieb nie völlig unterbrochen, und stets kehrte Klinger dorthin wieder zurück. Erst seit 1889 wurde das anders. Damals ging Klinger nach Rom, wo er etwa vier Jahre blieb. Und seit 1893 ist er in seiner Vaterstadt Leipzig, ganz auf sich gestellt, einsam schaffend. Die Beziehungen zu Berlin sind beträchtlich gelockert. In den neunziger Jahren gehörte er zwar eine Zeit lang aus der Ferne der Gruppe der Berliner „XI“ an; doch hatte dies keinerlei Intimität zur Folge und wirkte eher als freundlich-kühles Erinnerungszeichen. Paris und Rom haben in Klinger nach und nach ein sinnlicheres, südlicheres Empfinden geweckt, das er bewusst festhält und durch Reisen nach Griechenland und fernere wiederholte Aufenthalte in Paris noch verstärkt hat. Von deutschen Kunstcentren übt jetzt das anmutig-sinnenfrohe Wien mit seiner

durchgereiften Geschmackskultur auf Klinger die meiste Anziehungskraft aus. Wien ist, wie er gleich Segantini wiederholt beteuert hat, die Stadt, wo er sich am feinsten verstanden und am reinsten verehrt fühlt.

Ein Stück innerer Entwickelungsgeschichte Klingers liegt in diesen wechselnden Verhältnissen zu verschiedenen europäischen Schaffensstätten beschlossen. Das sei hier bloss angedeutet, wird uns aber im Verlauf unserer Darstellung noch greifbar-deutlich werden. Je weniger hier vorbewusste Absicht eingriff, desto eigener und machtvoller berührt uns das leise Walten des Schicksals, das nach geheimen Gesetzen tiefererkannter Notwendigkeiten das wundervolle Wachstum dieses vielgeliebten Sohnes weise gelenkt hat.

Klinger ist seinem Wesen und seiner Erscheinung nach ein echter Germane. Den Eindruck seines Auftretens schrieb ich vor Jahren einmal, nach meinem ersten Besuch in seinem Atelier, mit folgenden Worten nieder: „Wenn er euch hoch entgegenkommt — das rote Haar, gleich der Flamme des heiligen Geistes, über der Stirn brennend — scharfe Augen hinter grossen Brillengläsern — der Mund geschlossen, mit faltigen Zügen des Kummers und des Nachdenkens — breitschulterig, stiernackig, vollbrüstig — und euch schweigsam willkommen heisst-zurückhaltend-höflich — — dann wisst ihr so,

gleich: ein ungewöhnlicher Mensch steht vor euch! Einer, der viele Geheimnisse in sich trägt und viel Willen zur Zukunft hat! Ein Geschlossener, Eiserner, der schwer zu ringen hat, mit sich und der Welt! Und auch ein Lieber, Guter, der aber scheu und verschlossen ist und mit seinen Gefühlen kargt, weil er ihr Überwallen fürchtet, der ewig unruhigen, nimmer zufriedenen. Und auch ihr werdet still in seiner Nähe ...“ Das war mein erster Eindruck. Seitdem habe ich manche frohe und nachdenkliche Stunde mit Klinger verplaudert, auch gelegentlich wacker mit ihm gezecht, und das Band der Scheu ist mehr und mehr geschwunden. Trotzdem brauche ich an jenen Worten nichts zu ändern. Wenn ich an Klinger zurückdenke, kommt etwas Feiertägliches über meine Seele, und ich bin stolz darauf, diesem Grossen in trauter Rede nahegewesen zu sein. Und zugleich fühle ich etwas von innerer Wärme: mir ist, als sähe ich den Glanz der hellen gütevollen Augen auf mir ruhen, diesen treuen deutschen Blick, und gewahrte um den ernsten Mund, durch das volle Gewirr der roten Barthaare hindurch, das schalkhafte Aufblitzen eines biederen Humors. Und wenn ich dann denke, wie er zuweilen spreizbeinig dasteht, die Schultern mit den langen Armen fast verlegen hinundherschiebend, den mächtigen Kopf wie suchend oder forschend zu Boden gesenkt, so mit einer ganz kleinen Ge-

bärde von momentaner Hilflosigkeit: dann fühle ich, wie aus einer Empfindung, die der Liebe gleicht, ein höheres Gefühl der Ehrfurcht in mir emporwächst. Denn was ist jene scheinbare Unbeholfenheit anderes als die Bedrücktheit eines von hohen Visionen bestürmten Geistes gegenüber einer alltäglichen Situation, mit ihren einlullenden Anforderungen an liebenswürdige Banalität?! Der gütige und nachsichtige Mensch, der auch das Geringe und Beschränkte gelten lässt und selbst das rechtschaffene Allzumenschliche gelassen erduldet, liegt dann in einem unbewussten inneren Kampf mit der Strenge seines Genius, der, um der Selbstbehauptung willen, die Abschüttelung all der kleinen Trivialitäten und höflichen Nichtigkeiten fordert. Und wohl nur, weil Klinger lange derlei Kleinlichkeiten und Konventionen, so harmlos-gefällig sie sein mögen, nicht ertragen kann, ist er so viel allein. Nur wenn er mit sich selber spricht, redet er mit einem Ebenbürtigen. Und während sonst seine Kräfte schlaff zu werden drohen und unwillkürlich die Niedrigkeiten suchen, straffen sie jetzt sich stark und geschmeidig an und streben leichten Fluges jener Höhe zu, von der betrachtet alles Menschliche klein erscheint und nichts als ein Rohstoff für die Edleres formende Hand.

Das Streben nach der Höhe ist dem Naturell Klingers eingeboren. Was aber für den Menschen

Urtrieb ist, das wird für den Künstler Gesetz. Wie Klinger selbst einmal gesagt hat: „Für den wahren Künstler giebt es keine Richtung als seine Natur.“ In Klinger war die Richtung deutlich vorgezeichnet; somit musste er ihr folgen. Es konnte sich für ihn nicht darum handeln, ob irgend eine „Forderung der Zeit“ existierte, die den Künstler in den Niederungen des geplagten Arbeitsdaseins als dessen Schilderer festhielte. So wenig er jemals bezweifelte, dass auch auf diesem Wege Kunst, und sogar grosse Kunst von ewigkeitlichem Wert, produziert werden könne, so sicher ist er sich dessen von Anfang an gewesen, dass dieser Weg nicht der seine sein könne. Er musste vielmehr, ob er wollte oder nicht, aus dem Zwang seiner Natur heraus die entgegengesetzte Richtung einschlagen. Alles was für einen Liebermann oder Israëls, Millet oder Leibl Kern und Mittelpunkt der Darstellung war, musste für ihn abseits liegen. All diesen Dingen konnte er sich stets nur von oben her nahen, in Verbindung mit einem deutlich fühlbaren höheren Symbol, mit einer das Ganze durchleuchtenden und verklärenden Anschauung von rhythmisch-erhabener, schönheitsvoller Harmonie. Mochte das ein Fehler, mochte es ein Vorzug sein: er konnte nicht anders. Ihm ist gegeben, alles Einzelne stets nur in Beziehung auf ein Ganzes zu sehen, nicht als Ding für sich sondern als integrierenden Teil einer höheren Ordnung.

Bisher unveröffentlicht. *Leipzig, Privatbesitz.*

ELSA ASENIJEFF
Marmor, Halbfigur

Darum bohrt er sich auch nicht in die Dinge hinein, Häutchen nach Häutchen durchbrechend, und in allerhand Eigenheiten und Intimitäten schwelgend, sondern er betrachtet jegliches Ding vorerst in Bezug auf seine eigene Persönlichkeit. Die Seite, die es ihm offenbart, ist für ihn die wesentliche. Die Art, wie es ihn berührt, für seine künstlerische Darstellung die ausschlaggebende. Die objektiven Massstäbe kümmern ihn nicht; die normalen Werte sind für ihn nicht vorhanden. Von jenem einen Lichtstrahl, den das Ding ihm zugeworfen hat, sein Innerstes berührend, lässt er sich ausschliesslich leiten. Von hier aus strahlt es ihm weiter, grade und unvermittelt, bis in jene Region der reinsten Helle, in der die grossen Ideen der Menschheit funkeln.

Ein Beispiel: die Büste der Schriftstellerin Elsa Asenijeff! Wer diese Büste genau im Gedächtnis trägt und darauf jener Dame persönlich begegnet, der wird ein leises Erstaunen gewiss nicht unterdrücken können. An gewissen Äusserlichkeiten, wie an der üppigen Haarfrisur und am Schnitt des Mundes und der Nase, wird er ja zweifellos das Original sogleich wiedererkennen. Indes der Gesamteindruck ist ein völlig neuer. Man erwartet ein mächtiges, fast mythisch wirkendes Heroenweib mit barbarisch-wilden durchbohrenden Augen, mit einer düster-dämonischen Stirn, mit einem trotzigen und herrischen

Kinn begegnen zu sollen, und steht plötzlich — vor einer graziös und liebenswürdig lächelnden, mittelgrossen Dame, der man, trotz bulgarischer Ehejahre und Leipziger Schriftstellerjahre, die charmante kluge Wienerin auf den ersten Blick anmerkt. Und auch im weiteren Zusammensein thut uns Frau Asenijeff durchaus nicht den Gefallen, irgend etwas von jenen dämonischen Eigenschaften zu verraten, die in der Klingerschen Büste schlummern. Man zweifelt schliesslich, dass sie auch nur die kleinste harmlose Giftmischerei begehen oder zwei Männer um ihretwillen lächelnd einander totschlagen sehen könnte (cfr. Klinger „Ein Leben“ No. 7). Was ist denn nun? Täuscht uns das Leben oder täuscht uns die Büste? Vielleicht beides, vielleicht keines von beiden! Aber es zeigt sich uns hell und scharf die Verschiedenheit von Leben und von hoher Kunst — oder besser noch: die souveräne Schöpferfreiheit, mit der Klinger, seiner Persönkeit treu, dem Leben gegenübersteht. Wenn ich mir denke, dass etwa Sargent, oder Klimt oder meinetwegen auch Liebermann ein Bildnis der Frau Asenijeff gemalt hätten, so würde gewiss in jedem der drei Bilder die Eigenart des betreffenden Künstlers deutlich spürbar sein. Aber, dieser Eigenart unbeschadet, würde dennoch der Beschauer auf dem Bilde dem Wesen nach die gleiche Persönlichkeit sofort wiedererkennen, die das Leben ihm zugeführt hat. Nicht so bei

Klinger! Dieser Künstler fragt garnicht danach, ob das Leben, d. h. die Meinung und Anschauung der Vielen, seine Auffassung billige und teile. Denn er hat ja gar nicht diejenige Frau Asenijeff bilden wollen, die sie fürs Leben ist. Vielmehr einzig diejenige, als die sie ihm in einem besonderen, vielleicht höchst ekstatischen Moment erschienen ist. Also im Grunde: überhaupt nicht Frau Asenijeff, sondern eine Vision, eine Erkenntnis, die Frau Asenijeff ihm geschenkt hat. Es handelt sich hier um Geheimstes, Unkontrollierbares, und deshalb muss der Schriftsteller sich Reserve auferlegen. Auch er kann hier nichts „Objektives" aussagen; auch er muss hier ganz seiner Empfindung vertrauen. Sicher aber ist dennoch, dass auch Klinger nichts anderes that. Er mag vielleicht überzeugt gewesen sein, ist es vielleicht heute noch, dass er das innerste Wesen Elsa Asenijeffs in seiner Büste getroffen, dass er ihre „Seele" oder deren tiefsten Grund enthüllt habe — ich weiss das nicht. Trotzdem hat er darüber hinaus noch etwas höheres schaffen wollen, einen bedeutenden und gewaltigen Weibtypus, der neben der „Salome" und der „Kassandra" als dritte Naturoffenbarung stehen kann — ähnlich wie Lionardos „Mona Lisa" für mehr zu gelten hat als für eine beliebige Edeldame der Renaissance.

Machen wir uns also vollständig von der Auffassung los, dass diese Büste ein Porträt zu

bedeuten habe. Nur dann werden wir dem Geiste Klingerscher Kunst nahe kommen. Wir sehen eine ins mythische übersetzte Asenijeff vor uns, zu der die wirkliche bloss ein paar Linien und vielleicht fürs Seelische, eine einzelne besondere Anregung gegeben hat. Ein Urphänomen des Weibes: das war es, was Klinger suchte und gestaltete. Etwas aus allem Formelzwang der Civilisation Herausgelöstes, Vorkulturell-Barbarisches, Naturhaft-Vulkanisches. Ihn reizte die grosse Verbrecherin, die als ungeheuere Möglichkeit auf dem Seelengrunde des ungebrochenen, rein-elementarisch wirkenden Weibes liegt: jene Verbrecherin, die in ihrer raubtierhaften Grösse etwas Majestätisches hat. Mit jener letzten grossen Schamlosigkeit, die unsere letzte grosse Freiheit ist (wir bewegen uns hier ganz auf dem Gebiet des Seelenlebens und nicht der Thatsachen), schürfte Klingers Künstlergeist diese versunkenen Schönheiten mit all ihren phantastischen Schauern ans Tageslicht und lieh ihnen Gestalt. Und gerade weil es sich hier um etwas handelt, was die heutige Welt nicht mehr kennen will oder nur in der erbärmlichsten degenerirtesten Form kennen lernt (bei Proletarierweibern, statt bei Königinnen), weil hier etwas ist, das Schauder, Entsetzen und Abscheu erregt, sobald es aus dem Märchenreich der Phantasie in das der simpelsten Wirklichkeit übergeht — weil also hier die

Phantasie ihr eigenstes Land betritt und mit Greueln spielt gleich wie ein Elfenkind mit Schmetterlingen: eben darum fühlt sich die Schöpferkraft in ihrem ganzen Stolz, und in all ihrer Reinheit und Ungebundenheit, und wählt sich die festesten und edelsten Materialien, um ein Bild zu formen, das für die Ewigkeit geschaffen ist.

Dieses Beispiel wird uns gelehrt haben, wo Klingers Eigenart ruht, und wie sie sich kund giebt. War sie in diesem Falle ins Prächtig-Düstere gewandt, so strebt sie bei anderen Schöpfungen ins Lichtvoll-Versöhnliche („Christus im Olymp") oder ins Abgeklärt-Heroische („Beethoven"). Stets aber trachtet sie über das nächste, mit Sinnen greifbare Leben hinaus, giebt dem Individuell-Beschränkten den Zug ins Typisch-Unermessliche und bändigt das regellose Fluten alltäglicher Geschehnisse durch den erhabenen Rhythmus ewig wiederkehrender Ideen und Gemütsphänomene. Mag man ihn deshalb mit dem heute so verpönten Wort „Idealist" charakterisieren, so zeigt sich in dem, was dieses Wort vernunftgemäss besagt, doch nur von neuem Klingers unverfälschte deutsche Rassenatur.

* *
*

DIE Hoheit des Zieles, das Klinger verfolgte, musste zunächst den Jüngling in heftige Gärungen stürzen. Er besass noch nicht jene Reife und innere Ruhe, um den Tumult der Empfindungen, die Gewalt innerer Gesichte zu einem klaren und wohlgegliederten Weltbild zu vereinigen. Was ihn bestürmte und bedrängte, musste der von einem wahren Arbeitsfieber besessene, von allen Geistesproblemen der Zeit ergriffene und geschüttelte junge Künstler zunächst in kleineren, rasch zu erledigenden Arbeiten von sich abthun, um so wenigstens die Fülle, die ihn bewegte, einigermassen einzudämmen. So stehen wir der seltsamen Erscheinung gegenüber, dass derjenige Künstler, der unter den jungen Deutschen unserer Zeit vor allen anderen zur Lösung monumentaler Aufgaben berufen erscheint, zunächst als Zeichner und Graphiker sich einen Namen machte und die lange Zeit geringschätzig betrachtete Radierung wieder bei uns zu Ehren brachte.

Berlin — das Berlin um die Wende der siebziger und achtziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts — hatte zweifellos an dieser Art des Hervortretens einen bestimmenden Anteil. Die Stadt befand sich in einer ähnlichen Gärungsperiode wie der junge Künstler, der in ihr schuf.

Künstlerisch fast völlig bedeutungslos — bis auf den einen Menzel — und litterarisch tief zurückgesunken, war es in geistiger und wirtschaftlicher Beziehung um so kräftiger von dem Wehen einer neuen Zeit gepackt worden. Scheinbar völlig in Kritik und Skepsis eingesponnen, und jedenfalls allem Vagen gegenüber mit einer urgesunden Nüchternheit gewappnet, war diese Stadt dennoch in den Zielen ihrer Arbeitsbewegung kühner als irgend eine andere Weltstadt des europäischen Kontinents. Das dank glücklicher Kriege und des ungeheuren Wachstums stark geschwellte Selbstgefühl, die stählende, vielfach auch reibende Nähe weltgeschichtlicher Heroen, das um sich greifende Aufblühen des schier alles umgestaltenden sozialen Geistes erzeugten in der gesamten Bevölkerung, so bedachtsam sie im einzelnen sich erwies, eine Art von intellektuellem Rausch, der auf eine junge und hingabefähige Künstlerseele nicht ohne Einfluss bleiben konnte.

Von diesem intellektuellen Rausch sind die ersten Radierwerke Klingers und die vielen nebenher laufenden Zeichnungen gleichsam Blatt für Blatt durchpulst und durchprickelt. Nach hundert Richtungen zugleich scheint der Geist des jungen Künstlers auszuschwärmen. Da gab es keine noch so seltsame und kostbare Blüte, an der er nicht wenigstens einmal naschte. Das religiöse und das weltliche Leben, die Antike

und die Moderne, Japan und Albrecht Dürer, die Mysterien der Welt- und der Weibesseele, die harte Realität und die ausschweifendste Phantastik, tiefer zersetzender Pessimismus und hinausjubelnde Freude, die liebliche Wunderwelt der Natur und das dumpfe Grausen verlassener Einöden — Alles, Alles zittert in diese Blätter hinein und gewinnt, mögen auch hundert Widersprüche zwischendurch sickern, in jedem Einzelfall eine überraschend prägnante, eindruckvolle Gestaltung! Und welche Fülle und Leichtigkeit der Produktivität! Von 1879 bis 1883/84 kamen nicht weniger als neun umfangreiche Radiercyklen heraus, die heute weit über die engeren Fachkreise hinaus bekannt geworden sind und den Grundstock zu Klingers Ruhm gelegt haben: Opus I „Radierte Skizzen", Opus II „Rettungen ovidischer Opfer", Opus III „Eva und die Zukunft", Opus IV „Intermezzi", Opus V „Amor und Psyche", Opus VI „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs", Opus VII „Vier Landschaften", Opus VIII „Ein Leben", Opus IX „Dramen". Die cyklische Form war dabei das für jene Zeit neue. Rops und Goya, die auch in technischer Hinsicht als Lehrmeister anzusprechen sind, und zweifellos auch die Illustrationsthätigkeit Adolf Menzels dürften hier vorbildlich gewirkt haben. Aber sie dienten gleichsam nur als Entfesseler des gebieterischen Dranges in der wogenden Seele des jungen Künstlers, der gerade in seinen

Mit Genehm. v. Amsler & Ruthardt, Hofk. *Radierung.*

VERTREIBUNG AUS DEM PARADIESE

Aus dem Cyklus: „Eva und die Zukunft“

frühesten Werken schon eine überraschende Selbständigkeit bekundet.

Noch bevor er an Radierungen überhaupt dachte, schon im Winter 1877/78, hatte er in einer Folge von Zeichnungen „Zum Thema Christus“ gleichsam unwillkürlich die cyklische Form und damit sowohl für die stoffliche als geistige Behandlungsart die richtige Ausdrucksweise gefunden. Die acht Federzeichnungen sind heute Eigentum der Nationalgalerie in Berlin. Sieht man sie durch, so staunt man über die Fülle der Inspiration, über die hier ein Zwanzigjähriger verfügt. Mag man hier und da an Rubens oder an Rembrandt erinnert werden, mag die Komposition gelegentlich wirr und überladen sein, das kommt nicht in Betracht gegenüber dem schöpferischen Ernst und Eigencharakter, mit dem hier das schwierige vielbehandelte Thema in Angriff genommen wird. Mit Recht berühmt sind vor allem die beiden Blätter, „Gang zur Bergpredigt“ und „Rückkehr von der Bergpredigt“, die eine kontrastierende Parallele bilden: das unruhige Gesumm, Geschrei, Durcheinanderlaufen und Gerauf der Volksmenge, als sie noch ihren eigenen Instinkten überlassen bleibt; und im Gegensatz dazu, die tiefe geheimnisvolle Scheu und schier erschrockene Ergriffenheit, nachdem das Wort Gottes sie berührt hat — und wie das schon in den Linien der Komposition aufs glücklichste ausgedrückt

ist. So interessant dieser doppelte Wurf erscheint, genialer dünkt mich doch noch das einfache Blatt „Abschied von Bethlehem“. Mit ein paar Linien ist der Wüstencharakter Palästinas angedeutet. Von einem jungen Weibe (Magdalena?) das inbrünstig flehend ihm zu Füssen liegt, macht der stille junge Gottgesandte sich mit sanfter Entschiedenheit los, seinem Schicksalsruf folgend. Vorn aber, ein wenig entfernt von dieser Gruppe, kauert, in die Kniee zurückgesunken, die Mutter. Sie spricht nicht, sie schluchzt nicht; sie blickt bloss den Sohn an und verschlingt dabei unwillkürlich ihre Hände im Schoss. Ihr Blick und ihre ganze Haltung drücken tiefe Schicksalsergebung aus: den Schmerz, dass sie den Sohn verlieren muss; den Stolz, dass er zu so Hohem berufen ist; die Demut vor seiner höheren unbegriffenen Macht. Hätte Klinger mit zwanzig Jahren nicht mehr gemacht als diese eine Heilandsmutter, man hätte ihm seine Zukunft voraussagen können.

Aber von dieser Klarheit und Tiefe historischer Visionen führt uns der junge Künstler bald hinweg, mitten in die Bedrängnisse und Phantasiegänge seines beweglichen und rasch entzündbaren Herzens. Ein technisch vielfach unvollkommenes Werk, die „Paraphrase über den Fund eines Handschuhs“, bietet uns doch für unsere psychologische Erkenntnis hier die kostbarste Fundgrube. Ein Nichts von einem Er-

lebnis, ein artiger kleiner Zufall, wie er hundertfach kommt und eilends vorüberhuscht, setzt hier den ganzen Mechanismus des Seelenlebens in Bewegung und treibt die Phantasie eines erotisch aufgestachelten Jünglings durch alle Entzückungen und Enttäuschungen, Wahnvorstellungen und Ernüchterungen. Eine Schöne hat einen Handschuh verloren, vielleicht auch absichtlich hingeworfen, als sie sah, wie der lange rothaarige junge Mensch sie auf der Rollschuhbahn mit glühenden Augen verfolgte und scheu-begehrlich umkreiste. Diesen Handschuh hat der Jüngling ergriffen, kein Wort hat er gesprochen, nichts erbeten und nichts erhalten, sondern ist nach Hause geeilt, eine Beute seiner stürmischen Empfindungen. Und dort ist es dann über ihn hergestürzt, das ganze nicht genossene Glück, als dessen tückischer Prophet der harmlose Handschuh ihm gilt. Und wir sehen nun in einer Reihe von Blättern, wie aus dem Handschuh, den der Schlummernde sich aufs Bett gelegt hat, ein Wunderblütenbaum aufspriesst, in einer lockend-süssen Landschaft; wie darauf der Handschuh von dannen schwimmt; wie er, galatheengleich, auf einem Muschelwagen über das Meer dahingetragen wird; wie er auf einer einsamen Klippe, von Bronzeleuchtern bewacht, daliegt, und die See ihm huldigend mit ihren Wogenkämmen unermessliche Mengen von Rosen heranspült. Darauf bricht Sturmflut über das Lager

dahin, und nun verändert sich die Situation. Der Handschuh liegt ruhig da, in einem Zimmer auf einem Tisch, und seine Brüder und Schwestern, lauter Handschuhe, hängen feierlich um ihn herum als Ehrenwache. Aber da schnuppert was hinter den Glacéfingern, und ein ruppiger Drache schiebt seine Schnauzspitze vor. Und plötzlich hat er den gefeierten Handschuh im Maul und, die Fensterscheibe durchstossend, fliegt er blitzschnell mit ihm davon. Vergebens strecken sich flehende Arme hinter ihm drein. Es giebt nur noch ein graues, grausames Erwachen ... So fabuliert vor uns der Poet, und der Zeichner und Radierer leiht mit willigem Stift diesen Erdichtungen Figur.

Von Phantasiespässen und gruseligen Phantasiethorheiten dieser Art könnte man noch mancherlei erzählen. Die ganze bunte Welt der Möglichkeiten, von Shakespeares Elfenspuk bis auf Goyas Albdruckspuk, von Japans bizarren Tändeleien bis auf Ägyptens strenge Gravität, tummelt sich durch das Gehirn dieses Jünglings und über die Blätter seiner Hand. Und wunderlich gebannt stehen wir dann plötzlich, wenn etwa Hellas' klassische Wunderwelt in reiner Schöne vor uns auftaucht. Zeus küst mit Ganymed, und die verliebte Psyche irrt schluchzend umher. Praxiteles' Aphrodite-Kopf erscheint, in mild-herber Schönheit, und affenartige Satyrn kauern an teichigen Gewässern, mit der beredten

Mit Genehm. v. Amsler & Ruthardt, Hofk. *Radierung.*

VERSUNKEN

Aus dem Cyklus: „Ein Leben“

Sprache ihrer Arme und Finger. An landschaftlichen Einfällen leistet die Phantasie des jungen Klinger oft Erstaunliches und wundervoll Ausgereiftes: klassische Kompositionen, in denen sich, bei aller Lichtheit und Lieblichkeit, der künftige Fresko- und Monumentalmaler verheissungsvoll ankündigt. Dann wieder sind wir aufs anmutigste ergötzt durch die Stimmungsreize der Gegenden, wenn etwa ein junges Mädchen auf einem Rasenhang unter zarten Birkenstämmen eingeschlummert liegt, oder versteckt zwischen Büschen und Pappeln hervorlugende Bauernhäuser in duftiger Mondnacht am Teiche träumen. Aber auch das Grausen der Natur tritt an uns heran. Kentauren sprengen durch Steppen, oder balgen sich, den Gletscherschnee durchstampfend, um einen toten Hasen, oder stehen da, mitten im Geröll, wann der Bergsturz um sie niederrieselt. Als Landschafter ist Klinger noch wenig beachtet worden; aber gerade in diesen Jugendradierungen zeigt sich, wie blühend-reich auch auf diesem Gebiet seine Begabung ist.

Bezeichnend für diese Entwickelungsperiode, wie für Klingers Eigenart überhaupt, ist freilich vor allem die emsige Spürkraft und Energie, mit der der junge Künstler dem Problem der Weibseele nachgeht. Dies kündigt sich schon in der Handschuh-Paraphrase an und wird in den Cyklen „Eva und die Zukunft", „Ein Leben" und „Eine Liebe" zum beherrschenden Thema.

Die ganze Stimmungsskala des liebenden, verehrenden, geniessenden, enttäuschten und verfluchenden Mannes klingt an. Die fatalistische Stimmung der Jugend wiegt vor. Das Weib ist ihm die Eva, die durch Leichtsinn und Lüge den Sündenfall herbeiführte und das Paradies der Reinheit und des unschuldigen Glücks für die Menschheit verscherzte. Trotzdem fühlt er sich als Mann mit dem Weibe eins, wie vor allem jenes herrliche Blatt erweist, auf dem Adam, trotzig und mit starken Armen, das mit ihm verstossene Weib aus dem Paradiese hinausträgt, in die steinige Öde des Lebens. Mögen sie, in Gottes Namen, dort beide mit einander darben und sich abrackern bis zum Tode! Mögen sie sich gegenseitig ins Verderben ziehen: das ist nun einmal Schicksal! So sündig, so kleinlich, so eigensüchtig, so schwach das Weib auch sein mag, so unglücklich ist es doch auch in den Augen des schwärmenden Künstlerjünglings. Es sucht sein Leben zu leben, wie die Natur es blindlings führt, und gerät dabei in Schuld und Elend. Kann die Arme dafür, dass schon in früher Jugend Brunstgefühle um sie aufquillen, wie eine Wolke begehrlicher Männerköpfe, die sich zu ihr neigen? Und wenn sie dann in die Liebe sich hineinstürzt, wie bald ist sie verlassen und irrt klagend am Meeresstrande! Soll sie da nicht hart werden, nicht kalt und gleichgültig? Mögen die Männer sich um sie totstechen, sie

wird kühl daneben stehen und sich fächeln, und wer auch der Sieger sei, sie reicht ihm die Hand. Sie ist ja doch für Alle! Ist sie jung und schön, so muss sie vor den Männern tanzen; wird sie alt, so mag sie nachts an den Strassenecken stehen und sich anbieten; ist sie erst einmal in die Gosse gefegt worden, so muss sie es ruhig erdulden, wenn sie wie ein beliebiges Stück Fleisch zur Schau hingebreitet und von hundert unkeuschen Augen begleitet und benascht wird; und wenn ihr das Wasser bis zum Halse schwillt, so wird sie ertrinken. Was ist weiter dabei? Das ihr verkündete Evangelium lautet: „Leidet!" Vielleicht wird später im Vorhof der Hölle, wo die Ehebrecherinnen zu Dutzenden versammelt sind, Christus sich ihrer erbarmen. Vielleicht aber auch heisst es: „Ins Nichts zurück!", und das Chaos breitet seine dunklen Arme empfangend nach ihr! . . . Wie ein Symbol dieser ganzen Schicksalslegende wirkt jenes wundersam-eigenartige Blatt, das in einer kühn ersonnenen Komposition die erste Liebeshingabe bedeutet. Da fahren zwei blutjunge Menschen auf Delphinen in die Tiefe. Und wie sie sich umarmen und mit Jugendbrunst küssen, da ist es doch zugleich, als riesele etwas Kaltes über sie hin. Kommt das von den Steinen, die man ihnen von oben her nachwirft, weil sie, der Leidenschaft folgend, sich von der Sitte losgerissen haben? Oder ist es das Vorgefühl der unentrinnbaren Ent-

täuschung? Drunten auf dem Meeresgrund lauert eine riesige Schnecke auf sie und streckt geil-tastend ihre schleimigen Hörner nach ihnen aus. So schleicht der Ekel an sie heran, noch fast bevor sie ihr erstes Glück genossen haben. Und davon läuft etwas, wie der Schauer einer Gänsehaut, über ihre nackten jungen Leiber.

So schildert Klinger das bittere Lebensdrama eines Weibes. Und während er auch andere Dramen der Wahrheit des Lebens zu entnehmen wusste — das des Liebhabers, der vom beleidigten Ehegatten erschossen wird; das der Mutter, die in Verzweiflung ihr Kind tötet und dafür vor Gericht gerät; das des Volkes, das in treibenden Märztagen seine Bande gewaltsam zu brechen sucht — liess ihn doch das typische Los des Weibes immer noch nicht ruhen, und abermals suchte er es zu gestalten, weniger ins Gemeine gewandt, enger noch mit dem Ewigen verknüpft, in dem Cyklus „Eine Liebe". In frühen Berliner Jahren wurde dieses Werk begonnen (1879), in späten (1887) zum Abschluss gebracht. Dazwischen liegt die Pariser Zeit, die für die künstlerische Entwickelung Klingers bedeutsam wurde. Wir werden das genauere erfahren, wenn wir von der Malerei des Künstlers handeln. Aber auch in diesem Radierwerk können wir es verfolgen. Blätter wie „Nacht", „Neue Träume", „Schande", „Ende", „Adam und Eva vor Tod und Teufel" waren

Mit Genehm. v. Amsler & Ruthardt, Hofk. *Radierung.*

MÄDCHEN UND TOD
Aus dem Cyklus: „Ein Leben“

früher Klinger noch nie gelungen. Zu heftig ergriffen von der Wucht des Gedankens, hatte er ehemals nur wenig Wert darauf gelegt, die einzelne Gestalt in voller Plastik durchzubilden. Dieses wird jetzt sein Ziel (wird es dauernd!), und zumal ist es der nackte Mensch, der seine Bildnerkraft anlockt. Das Jähe, Unruhige, Nervöse der früheren Arbeiten schwindet damit wie von selbst. Indem die plastisch durchgebildete Einzelgestalt in den Vordergrund tritt, kommt in Klingers gesamtes Schaffen mehr Ruhe, mehr Stetigkeit. Wie dies auch dem Geistigen seiner Schöpfungen zu gute kam, offenbart uns vor allem der Cyklus „Eine Liebe". Die ersten beiden Blätter haben noch etwas Novellistisches. Ein Herr sieht eine Dame im Wagen an sich vorüberfahren; er eilt ihr nach, und am Thor ihres Parkes erlangt er einen Handkuss. Unwillkürlich denkt man an Paul Heyse. Aber in den Blättern darauf denkt man an Shakespeare und an Dante: so viel grösser wird der Zug, der durchs Ganze geht. Der Kuss auf dem Balkon, die Liebesnacht vor dem offenen Fenster in strahlender Maiennacht sind, trotz der modernen Kleider, wie eine Paraphrase zu „Romeo und Julie". Und ganz dantesk ist es empfunden, wenn das einzelne moderne Liebespaar in das nackte Urelternpaar der Menschheit sich verwandelt, das demütig bettelnd vor Tod und Teufel auf den Knieen rutscht; oder wenn die

Liebe sich erhebt zum Flug durch die Sternenwelt, geleitet von einem Engelknaben, der den Spiegel der Wahrheit hoch emporhält. Immer kühner, immer symbolischer wird jetzt das typische Weibesschicksal herausgearbeitet. In nächtlicher Stunde sitzt die Gefallene auf ihrem Bett, von Angst und Reue wie erstarrt, und vor ihr gaukelt die Vision eines Embryo. Und dann muss sie einherschreiten, gebeugten Hauptes, zwischen ihrem Schatten und dem Dämon der Schande, eine lange weisse Mauer entlang, von der herab die übrigen Weiber höhnisch-herzlos auf sie herniederzischeln. Wenn uns hier schon ein Hauch berührt wie aus Goethes „Faust", so noch stärker im Schlussbilde. Da liegt die junge Mutter als Leiche auf der Bahre, und an ihrem Fussende steht der Tod, den Säugling im Arm wiegend. Mit dem anderen Arm aber winkt er dem Verführer, dem Geliebten, der zu spät endlich wieder herbeigeeilt ist und nun, vom Jammer übermannt, sein schluchzendes Haupt an das Haupt der Toten drängt. — So scheinen Dichterworte leise durch diese Griffeldichtung zu tönen, und bei Betrachtung der Blätter schwindet mehr und mehr das Einzelschicksal vor unseren Blicken, und der ganzen Menschheit Schicksal will sich vor uns entschleiern.

Diesen Ton hält jetzt Klinger fest. Er wird zum beherrschenden in den beiden Cyklen „Vom Tode" und in der „Brahms-Phantasie". Zugleich

dringt immer siegreicher Klingers neues Schönheits-Ideal, der nackte Menschenleib, in seiner Kunst vor. Tod, Schönheit, Schicksal, das sind die drei Genien, die über seinen drei letzten Radiercyklen wachen. Das offenbart sich uns am stärksten in der „Brahms-Phantasie“ mit ihren Kompositionen zur Prometheus-Sage und zu Hölderlins „Schicksalslied“, mit ihrer Auflösung musikalischer Emotionen in künstlerisch umschriebene Gestalten, mit ihrer rauschvollen Anbetung vor dem Geheimnis der nackten Weibesschönheit in dem über alles herrlichen Blatt „Evokation“. Der Prometheus-Mythos wird hier ganz ins Grosse gedeutet, als das Symbol des schaffenden, erfinderischen, und darum im Sinne der alten Ordnung verbrecherischen Menschengeistes, der vor der organisierten Macht der geheiligten Götterwelt in seinem kühnen Trachten zurückweichen und grausame Schmerzensqualen erdulden muss. Das Licht hat er geraubt und der Menschheit Festestage geschenkt; aber die Menschheit wird aufs neue und mehr als früher unterworfen, und er selber muss in die Fesseln hinein. Endlich befreit, durch des Herakles mannhafte That und von den Okeaniden bejauchzt, ist er doch durch das Erduldete derart erschüttert, dass er das Gesicht in die Hände birgt und bitterlich weint. Und wird nicht das gleiche der ganzen Menschheit zu teil? Anadyomene wird geboren, die Göttin der Liebe und

der Schönheit, und hebt in seliger Verzückung ihre Arme gen Himmel — aber auf der Woge, die sie trägt, schwimmen lauter Menschenleiber, die Gesichter kampfesverzerrt. Und herber noch spricht das folgende Blatt. Ein gesundes starkes Mädchen kauert an der Erde. Da reitet ein schwarzer Ritter an sie heran, mit fleischlosem Gesicht, und winkt ihr mit der Knochenhand: sie muss ihm folgen.

Das führt uns hinein in den Cyklus „Vom Tode". Während der erste Teil, noch mehr in der Art der alten Totentänze, die einzelnen Stände vorführt, wie sie dem Gebot der Sterblichkeit Folge leisten, erhebt sich der zweite auf eine höhere Warte. Nicht leiblicher Tod allein, auch geistiger bedroht ununterbrochen die gesamte Menschheit. Unzählige Menschen müssen ihre Seele verlieren, indem sie ihre Leiber in ein Sklavenjoch beugen; an die Edelsten tritt die Versuchung heran, sucht sie ihrer Bestimmung abspenstig zu machen und so zu vernichten; „mit weitausgreifenden Entsetzensschritten" wandelt die Zeit einher und zerstampft mit ihren Dämonenfüssen die Ruhmessaat der Menschheit. Diese selbst aber tritt, schon bei ihrem ersten Erscheinen vom Todeshauch umwittert, in diese Welt. Mütter sterben, damit Kinder leben. Und so zeigt uns Klinger ein kaum dem ersten Säuglingsalter entwachsenes Kind, das halb emporgerichtet auf dem Leibe

Mit Genehm. v. Amsler & Ruthardt, Hofk. *Radierung.*

MUTTER UND TOD
Aus dem Cyklus: „Vom Tode II“

der toten jungen Mutter hockt, ohne Wissen dessen, was mit ihm geschieht, mit harmlosgrossen Frageaugen. Hinter ihm aber dunkelt der unwegsame Wald des Lebens, vor dem ein zartes junges Bäumchen hell und hilflos sich abhebt: eine der gewaltigsten und rührendsten Erfindungen von Klingers Dichter- und Künstlerphantasie. Aber ganz vom Düstern will diese Innenwelt sich nicht umstricken lassen. Ein anderes Blatt heisst „Und doch!“ Da schreitet ein Mensch mit erhobenem Haupt und erhobenen Armen auf kahlem Felde unter dem Himmel seiner unbarmherzigen Götter. Nein, er wird sich nicht blindlings beugen; aufrecht schreitet er seine gefahrvolle Bahn. Und wie von Stimmen der Erlösung klingt es durch das Blatt „An die Schönheit“. Die Herrlichkeit von Meer, Himmel, Luft, Erde hat hier ein einsames nacktes Menschenkind in die Kniee gezwungen, und von Wonne, wie von Andachtsschauern, geschüttelt, bricht es in heisse befreiende Thränen aus, in der Reinheit seiner Seeligkeit dem Tod und dem Schicksal überlegen.

* *

*

DIE Werke der Griffelkunst haben Klinger am frühesten und am weitesten berühmt gemacht. Für den Künstler selbst haben sie nur eine Bedeutung zweiten Grades. Sie waren ihm ein Mittel, seinen gärenden Geistes- und Phantasiereichtum durch rasche Bethätigung zu beschwichtigen. Sein höchstes Arbeitsziel waren sie nicht. Dieses ging vielmehr nach völlig anderer Richtung.

Die „Raumkunst" war es, die schon früh Klingers Künstlerehrgeiz als das neu zu Schaffende gewaltig anzog: jene Schöpfungsart, in der die gesamte Kunst des Auges und der Hand zu erhaben-harmonischer Wirkung vereinigt wird, die Architektur, die Plastik und die Malerei. Wie weit Klinger befähigt wäre, die Sprache der Architektur zu reden, ist ungewiss, weil es sich noch nicht hat zeigen können. Als Maler und als Bildhauer hat er dafür um so deutlicher bewiesen, zu welch hohen Aufgaben er berufen ist.

In seiner frühen Berliner Zeit hatte Klinger nur wenig Gelegenheit, als Maler hervorzutreten. Ein bereits 1877 entstandenes Bild „Der Spaziergänger" erregte seines Sujets wegen zunächst Aufmerksamkeit. Ein einsamer junger Mensch wird draussen vor der Stadt von ein paar Strolchen mit Knütteln und Steinen bedroht. Er zieht jedoch ein Pistol und hält, ruhig blickend,

das Gesindel sich vom Leibe. Ob hier nicht ein schalkhaft-symbolischer Hintergedanke zu spüren sei (Künstler und Kritiker), bleibe dahingestellt. Damals sah man nicht mehr darin als die realistische Wiedergabe einer Lebensanekdote. Ein neckisches Capriccio von feiner dekorativer Haltung ist das im Besitze Woldemar von Seidlitz' befindliche Bild „Gesandtschaft", eine ägyptische Strandscene mit Flamingos und Marabus. Mehr Klingersche Eigenart in der Formensprache zeigt das Gemälde „Abend"; ein Jüngling und drei Mädchen, die auf einer Wiese Fangen spielen. Hier ist in den Bewegungen, in den Gesichtstypen und in der linearen Komposition, die von allem Herkömmlichen abweicht, schon manches zu spüren, das durch die spätere Entwickelung des Künstlers eine besondere Prägnanz erhält.

Bevor Klinger 1883 nach Paris ging, sollte er noch in Berlin (oder vielmehr dicht bei Berlin) eine Probe seines wahren malerischen Könnens geben. Ein Freund seiner Radierungen gestattete ihm auf besonderen Wunsch, die Vorhalle einer in Steglitz neuerbauten Villa auszumalen. Klinger wählte die ihm von seinen Radierungen her vertraute cyklische Form. Er soll etwa fünfzig Kompositionen in jenem kleinen, mangelhaft belichteten Raum damals untergebracht haben. Das Schicksal dieser Bilder hat etwas Geheimnisvolles. Sie waren längere Zeit

verschollen und vergessen. Da tauchten plötzlich vier Höhenbilder und vierzehn Längsbilder, die zu jenen Kompositionen gehört hatten, wieder auf. Anfang 1901 wurden sie in in der Wiener Secession, wie es scheint zum erstenmale, öffentlich ausgestellt. Jetzt sind sie, in zwei Hälften geteilt, in den Besitz der Berliner Nationalgalerie und der Hamburger Kunsthalle übergegangen.

Die Bilder für die Steglitzer Villa sind Klingers erste starke Huldigung an den Genius Böcklins, dem er später durch die Widmung des Cyklus „Eine Liebe“ und durch die Nachradierung mehrerer bedeutender Gemälde so offenkundig nahegetreten ist. Wie Böcklin, setzt hier auch Klinger die Erde und das Meer zu mythischen Fabelwesen, Kentauren, Tritonen und Nereiden in lebendig-symbolische Beziehung. Mag dieser Gedanke von Böcklin herübergenommen sein, mag auch die gesunde und lebhafte Farbe die Einwirkung des Baseler Hexenmeisters verraten, die spielende Leichtigkeit, mit der hier überall die Phantasie des jungen Künstlers das Stoffliche beherrscht und abwandelt, verrät aufs deutlichste, wieviel Ursprünglichkeit hier sich regt. In der That atmen die Bilder eine Frische, Frohlaunigkeit und naive Sinnlichkeit, die Klinger später in malerischen Schöpfungen kaum wieder erreicht hat. Namentlich das Meer leuchtet und blitzt, Wellen und Horizonte stehen rhythmisch zu einander, und das Tritonenvolk folgt mit einer

Mit Genehm. d. Kgl. National-Galerie. *Berlin, Kgl. Gemälde-Galerie.*

VENUS IN MUSCHEL
Oelgemälde

Geschmeidigkeit den herrschenden landschaftlichen Linien, dass ihr Zusammenklang wie etwas Selbstverständliches berührt. Etwa zehn Jahre später hat Klinger in Rom diesen Themenkreis wieder aufgenommen, in dem Bilde „Die Strandwelle", die als nacktes hingegossenes Weib vom Meer ans Gestade gespült wird, sowie in dem kühnen Bild „Die Sirene", einer stürmischen Liebesumarmung von solcher Brunst und Gluth, dass Klinger hier als Vertreter eines jüngeren revolutionären Geschlechts seinem verehrten Altmeister gegenüberzutreten scheint.

Den entscheidenden Anstoss für seine Malerei empfing Klinger zwischen 1883 und 1886 in Paris; doch bezeichnenderweise weit weniger von den modernen Franzosen als von den im Louvre vertretenen alten Italienern, namentlich aber von Lionardos unsterblicher „Mona Lisa". Er hatte sich jetzt geistig schon soweit ausgetobt, dass er daran denken durfte, sich auch sinnlich mit Behagen ein- und auszuleben: ein echt deutscher Rassezug, dieses verspätete Innewerden der Sinnlichkeit als künstlerischer Grundkraft. In seinem „Parisurteil", das von 1885 bis 1887 enstand, also in Berlin vollendet wurde (jetzt im Besitz der modernen Galerie in Wien), verkündigte Klinger zuerst durch eine malerische That die Wandlung, die in seinem Kunstschaffen sich vollzogen hat. Kann man den Radierungen gelegentlich Dunkelheit, wo nicht gar Spitzfindigkeit vorwerfen, so

ist auf diesem Bilde Alles klar, selbstverständlich, ungetüftelt und ungesucht. Das Thema selbst scheint vom Künstler eigens deshalb gewählt zu sein, um sein neues Bekenntnis der Anbetung des Fleisches laut und tönend zu proklamieren. Drei Göttinnen, die nichts anderes zu thun haben, als ihre leibliche Schönheit zu zeigen, und ihnen gegenüber der schönste Jüngling, den die griechische Sage kennt, begleitet vom jüngsten und geschmeidigsten Gott, dem Himmelsboten Hermes: das spricht für sich selber. Und mit Riesenеifer ging Klinger daran, jede einzelne dieser Figuren, vom reinen und hellen Licht einer südlichen Landschaft umspielt, im vollsten Reiz ihrer Körperlichkeit herauszuarbeiten. Hierin zeigt sich die Stärke, zugleich aber auch die Schwäche des Bildes (wie der gesamten Klingerschen Malerei). So vortrefflich jede Figur für sich betrachtet erscheint, so sind sie doch für die Bildwirkung des Ganzen eben zu sehr — für sich betrachtet. Sie stehen gleichsam aufgereiht neben einander, äusserlich gar nicht und innerlich nur lose mit einander verbunden, jede im Genuss ihrer vollendet schönen Persönlichkeit. Das Bild bekommt hierdurch etwas Zusammengestelltes; es wirkt nicht, wie aus einem Guss geworden. Und darin liegt eine gewisse Kälte. Zum Teil mag diese Wirkung in des Künstlers Absicht gelegen haben. Klinger wollte nicht die gefällig bestrickende Art der französichen Fleischmalerei kopieren; er wollte

seiner eingeborenen herb-deutschen Eigenart treu bleiben. Er wollte auch durch grössere Strenge der Komposition einen monumentaleren Gesamteindruck hervorrufen. Wie schon Grösse und Breitenformat des Gemäldes bekunden: er dachte es sich durchaus als Wandbild. Es war für ihn eine „Raumschöpfung". Und diesem Zweck und Ziel hatten sich die Einzelheiten der Komposition und der malerischen Ausführung unterzuordnen.

In Rom schritt dann Klinger auf diesem Wege langsam aber zielbewusst weiter. Das erste dort vollendete Bild ist freilich von geringerem Umfang, auch sind die Figuren durch die Komposition enger zusammengebracht, aber die grosse Einfachheit der Linien verfolgt auch hier den Eindruck einer gewissen Monumentalität. Es ist die „Pietà" vom Jahre 1890, heute Eigentum der Dresdener Galerie. Dicht über dem unteren Bildrand liegt lang ausgestreckt der nackte Leichnam des Herrn, darüber erheben sich vor dem Hintergrund einer römischen Landschaft die Halbfiguren Johannis und Mariä: das giebt eine sehr geschlossene Wirkung. Ein artistisches Problem, das später den Plastiker wiederholt beschäftigt: im denkbar knappsten Raume die denkbar grösste Fülle zu entfalten, ist hier auf dem Gebiete der Malerei mit Glück und Schlichtheit gelöst. Niemand empfindet etwas Zusammengedrängtes. Trotz kargem Raum kommt jede Figur ungezwungen zu ihrer Geltung, und auch

die Landschaft redet eine liebliche Sprache. Der Leichnam Christi ist als Akt wundervoll durchgebildet. Der tiefe und doch verhaltene Schmerz der Mutter ist von grosser Innerlichkeit. Die linde Trostkraft, die von Johannes ausgeht, wirkt in der wortlosen Wärme ihres Mitgefühls als echt-deutsche Traulichkeit. Überhaupt ist der deutsche Charakter des Bildes mit Bewusstsein betont, in den Typen sowohl wie in den Gebärden. Klinger erscheint hier direkt als Nachfolger der altdeutschen Meister des fünfzehnten Jahrhunderts — ohne, wie andere, ihr Nachahmer zu werden.

Als Maler war Klinger in Rom von besonderem Fleiss. Neben den schon genannten Bildern der „Welle“ und der „Sirene“ malte er dort mehrere weibliche Freiluftporträts (ein an einen deutschen Kutscher verheiratetes römisches Modell) sowie einen sehr schönen Freilichtakt mit dem Hintergrunde der Kampagna. Ferner das durch die Kühnheit seiner kombinierten Lichtprobleme überraschende Bild „L'heure bleue“: drei nackte Weiber, die um die blaue Stunde der Frühdämmerung auf einer Meeresklippe versammelt sind, angestrahlt von den gelben Scheinen eines vor ihnen entfachten Reisigfeuers. Als Hauptarbeit aber vollendete er sein schon in Berlin begonnenes grosses Gemälde die „Kreuzigung“ (1888—1891; Privatbesitz in Triest).

Das Bild hat einige Fehler, die man nicht

Mit Genehm. v. Frl. Königs. *Berlin, Privatbesitz.*

DIE SIRENE
Oelgemälde

verschweigen soll. Gerade in der Mitte des Gemäldes ist ein gewisses schwer überschaubares Gedränge von Figuren. Vor dem dort stehenden Kreuz des einen Schächers bricht Magdalena ohnmächtig zusammen und wird von Johannes und der jüngeren Maria aufgefangen. Nicht genug damit, treiben sich auch noch zwei nackte Kerle dort herum, Henkersknechte oder dergleichen, die in jeder Hinsicht zu entbehren wären. Durch diesen Menschenknäuel in der Mitte des Gemäldes hat die Lichtheit und Überzeugungskraft der Komposition und damit der monumentale Charakter des Ganzen gelitten. Aber durch bedeutende Vorzüge in den übrigen Teilen sucht Klinger diese Schwäche auszugleichen. Vielleicht war sogar auch dieser Fehler beabsichtigt. Weil, entgegen dem Herkommen, das Kreuz Christi an die Seite gerückt ist, sollte der Blick von der Mitte abgelenkt werden: was indes nur zum Teile gelungen ist. Die Seitenstellung des Kreuzes als solche aber erwies sich als ein kühner bedeutsamer Griff. Die ganze Bewegung des Bildes geht nun in langer Welle auf dieses Kreuz hin und wird durch das dahinter stehende Kreuz des zweiten Schächers kurz abgebrochen. Man sieht die jüdischen Schriftgelehrten und Hohenpriester, einen römischen Lanzenknecht und eine griechische Hetäre als mehr oder weniger ergriffenes, beschäftigtes oder brutal teilnahmloses Publikum. Zwischen

diesem und der Magdalenengruppe steht dann als Einzelfigur Maria, und hier thut der Künstler seinen bedeutsamsten Zug. Die Maria und der Christus lösen sich gleichsam von allen übrigen Figuren los und stehen zu einander in engstem seelischem Konnex: Mutter und Sohn, die einander aus der Ferne tief anblicken und verstehen. Die eisgraue Mutter mit dem verwitterten Gesicht scheint vor Schmerz wie erstarrt, wortlos, reglos und selbst seufzerlos. Und doch ist auch hier in der geraden steifen Haltung die Ungebrochenheit der Seele zu erkennen. Nicht gern, nicht freiwillig, aber doch vom tiefsten Glauben an die Heilsmission durchdrungen, hat diese Mutter ihr Liebstes dahingegeben. Und der Sohn blickt sie an. Keine Spur des über ihn verhängten physischen Leidens drückt sich in seinem Antlitz aus, nur ein tiefes verstehendes Mitgefühl mit der Mutter und ein hoher lichtverklärter Ernst. Dieser milde blonde germanische Christus am Kreuz ist vielleicht Klingers ergreifendste Schöpfung: er und die Mutter. Blickt man lange auf das Bild, so sieht man zum Schluss nur noch diese beiden Gestalten, in denen sich alles Seelenleben sammelt.

Klingers letztes und gewaltigstes Bild ist endlich der 1897 vollendete „Christus im Olymp". (Moderne Galerie in Wien.) Wie das „Parisurteil" und die „Kreuzigung" ist auch dieses Bild gleichsam als grosses gemaltes Relief behandelt. Die

allerdings sehr bestrickend gehaltene Landschaft wirkt lediglich als teppichartiger Hintergrund; und die Figuren stehen alle auf der gleichen Plattform und fast in einer Linie, meist im Profil. Auch hier wieder kann man den Vorwurf erheben, dass die Gestalten zu sehr vereinzelt dastehen, und dass hierdurch sowohl der physische wie der Gefühlsrapport zwischen ihnen nicht vollgenügend entwickelt ist. Darum spricht das Bild auch nicht mit rascher Unmittelbarkeit zu unserer Empfindung. Es will zunächst geistig bewältigt sein, und dann erst offenbart es uns seine innere Grösse. Ob hier der Fehler beim Künstler oder beim Beschauer liegt, wer will das entscheiden? Spätere Generationen, die nicht mehr mit der Überraschung des ersten Eindruckes zu kämpfen haben, werden sich vielleicht schnell und willig gefangen geben, wo wir noch stocken und zaudern und den Genuss uns erkämpfen. Ich habe das Bild jetzt, in längeren Zeiträumen hinter einander, mehr als ein halbes Dutzend mal eingehend betrachtet, und ich muss gestehen, dass meine anfänglichen Bedenken immer mehr geschwunden sind, dass die Fremdheit, die mich zuerst befiel, fast völlig gewichen ist. Immer mächtiger spricht jetzt das Gemälde zu mir, offenbart mir immer krystallheller seine hehre und schönheitsvolle Seele: die Anschauung einer idealen, allem Menschlichen weit überlegenen Welt, in der die grössten Gegensätze sich fried-

voll ausgleichen. Auch kann ich mich nicht dazu verstehen, hier eine Vertreibung der antiken Götterwelt durch das Christentum zu erkennen. Weit eher scheint mir hier ein Ausgleich und eine Versöhnung dargestellt zu sein. Es ist nicht Christus, der Schmerzensmann, welcher auf den Plan tritt, sondern ein milder König im brokatenen Gewand; und die vier kreuztragenden Kardinaltugenden sind keine asketischen Vetteln sondern stattliche und ehrwürdige Damen. Andererseits sind auch die Heidengötter noch keineswegs hinfällig dargestellt. Zwar Zeus auf dem Throne ist morsch und alt und scheint bloss noch an seinem Ganymed eine wahre Freude zu haben. Aber Eros ist noch voller Leben, sogar stürmisch und unbändig, Dionysos ist jovial und zur Verbrüderung geneigt, die drei Grazien sind zwar ein wenig angefröstelt, aber in ihrer nackten Leiblichkeit doch noch stolz und stramm; Psyche endlich ist von der neuen Gottheit bereits bezwungen und sinkt betend und verehrend zu den Füssen des Heilandes nieder. Wie Psyche Christum anerkennt, so werden wohl nach und nach auch die anderen vor ihm sich beugen. Und er wird ihre Hand ergreifen und sie wieder aufrichten. Selbst die fliehende Venus wird er wieder zurückgeleiten und ihr eine breitere und innerlichere Seele schenken. So deute ich mir das Bild. Ich sehe darin keine Glorifikation des Christentums, sondern eine bildliche Darstellung

PIETA

Gemälde.

Mit Genehm d. Photogr. Gesellschaft, Berlin.
Copyright 1893 by Photogr. Gesellschaft.

Dresden, Galerie.

des anhebenden „Dritten Reiches“; also kein Bild irgendwelcher Vergangenheit sondern die Prophezeiung einer vollkommeneren Zukunft. Die in der dunklen Predella sich drängende Menschheit aber stellt den beschränkten Erdenzustand dar, in dem wir alle befangen sind, so lange wir uns nicht zu geistiger Lichtheit emporgehoben haben. Schon das Gewühl der Gestalten und der Linien hebt sich bezeichnend ab gegen die ruhige Klarheit und Helle, die in dem oberen Bilde herrscht. Durch das ganze Bild waltet in der Formen- und Farbensprache eine klassische Strenge. Jene weiche, sinnliche Verschmolzenheit der Töne und Linien, die die moderne Malerei, z. B. Besnard, so bestrickend und rauschvoll darzustellen weiss, fehlt gänzlich. Auch die milde blasse Tonabstimmung eines Puvis de Chavannes wurde nicht angestrebt. Eher kann man an die grossen italienischen Fresken des Quattro- und Cinque-Cento denken. Deren Herbheit, ja Härte sagt Klingers Temperament zu. Doch dies nur, soweit der Gesamteindruck in Frage kommt. In allem Einzelnen, zumal aber in den Gestalten, ist das Werk deutsch — sei es in seinen Mängeln, so doch ganz gewiss auch in seinen Vorzügen.

* *
*

DAS „Parisurteil“ und „Christus im Olymp“ sind nicht lediglich Werke der Malerei. Auch die Plastik hat daran ihren Anteil. Beim „Parisurteil“ noch wenig; hauptsächlich ein paar Satyrmasken und Ornamentstücken des unteren Randes. Um so bedeutungsvoller und augenfälliger aber bei „Christus im Olymp“.

Die beiden marmornen Sockelfiguren nackter Frauen werden von einigen Kritikern für das Schönste und Vollkommenste gehalten, das an diesem Werke zu erblicken sei. Mag hier der persönliche Geschmack entscheidend sein: unverständlich ist solch ein Urteil keineswegs. Nicht bloss, dass die beiden Figuren in ihren sehnsüchtigen und trauervollen Attituden aufs ergreifendste zum Ganzen gestimmt sind, sie sind auch rein als Marmorarbeiten von hohem Wert. Klingers unzweifelhafter Beruf zum Plastiker spricht sich in diesen zum Schmuck geschaffenen Nebenwerken bereits vollgültig aus. An der ganzen Behandlungsart spürt man: der Bildhauer Klinger schafft aus Liebe zum Stein. Es ist hier parischer Marmor verwendet, und der offenbart uns in den nackten Frauenleibern seine ganze Schönheit. Namentlich gilt das bei der vom Rücken gesehenen Halbfigur. Das zarte Muskelspiel unter der Haut, der Schulter- und Halsansatz, die

auseinandergespreizten und wieder zusammengelegten Arme, und die Art, wie der Kopf auf dem einen Arm ruht, sind wie aus dem Stein heraus „gedichtet". Wenn die untere Hälfte der Figur fehlt, so ist das ohne Belang. Der Stein reichte nicht weiter, und das Vorhandene ist in Ausdruck und Arbeit so vollendet, dass man keinerlei Fortsetzung vermisst. Es wäre geistlose Pedanterie gewesen, wenn der Künstler etwas hätte anstückeln wollen.

Noch bevor jene beiden Sockelfiguren entstanden, hatte Klinger die neue „Salome" und die „Kassandra" gearbeitet (heute beide im städtischen Museum zu Leipzig). Als der Künstler die „Salome" Anfang der neunziger Jahre in Rom begann, konnte man vielfach hören, dass Klinger nun, „dem Beispiele Stauffer-Berns folgend", sich als Plastiker versuchen wollte. Wer so sprach, der ahnte nicht, dass Klinger hier einem notwendigen Entwickelungszuge seiner eigenen Natur gehorchte. Wie richtig er ging, hat die Folge gelehrt. Denn die Bildhauerarbeiten bedeuten wohl heute — trotz des entgegenstehenden Urteils von Reinhold Begas — nicht bloss das Reifste und Abgeschlossenste in Klingers ganzem Kunstschaffen sondern einen der wenigen Höhepunkte der modernen Plastik überhaupt. Was in der Malerei Klingers Schwäche bildete, die bis zur Losgelöstheit genaue und abgerundete Durcharbeitung der einzelnen Gestalt, das musste der

grösste Vorzug des Plastikers werden. Die in Paris erwachte, in Italien genährte Liebe zur Schönheit des nackten menschlichen Körpers als des höchsten Naturprodukts konnte nur so ihre letzte künstlerische Verwirklichung finden.

Bei „Salome“ und „Kassandra“ tritt das Nackte nur teilweise hervor, dafür umsomehr eine andere Eigentümlichkeit der Klingerschen Plastik: die polychrome Behandlung mittels verschiedenfarbigen Marmors. Die „Liebe zum Stein“ spricht hier durch die Individualisierung der Materie (gelegentlich half übrigens auch künstliche Farbe nach). Interessant wirkt bei der „Salome“, wie Kopf, Hals und Hände in ihrem lichten Ton gegen das hellgraue, geäderte Gewand kontrastiert sind. Das Haar ist schwarz gehalten, und von den beiden Köpfen, unterhalb der Hüften des Weibes, der des Jünglings mattblau, der des Greises gelblich. Dazu kommen die durchdringenden Bernsteinaugen und die Kamee auf der linken Schulter, die das Gewand hält. So steht die neue Salome vor uns — gewiss keine weiche liebreizende Schönheit, vielmehr gleich ihrer biblischen Namensschwester, ein kaltes geschmeidiges kleines Raubtier in Weibesgestalt. Die Arme hält sie unter der Brust verschlungen, den Nacken trägt sie steif, ihre schmalen Lippen und gierigen Nüstern scheinen zu beben, die geschlitzten herzlosen Augen sind starr geradeaus gerichtet. Der beiden

Aufnahme Hanfstaengl. *Wien, Moderne Galerie.*

CHRISTUS IM OLYMP
Oelgemälde, Detail

Opfer, die an ihren Lenden verbluten, achtet sie nicht: „La vengeance d'une femme“. Ihr Gegenbild ist Kassandra, die tragische unverstandene Priesterin. Ihr Auge, das die Zukunft durchdringt, ist trauervoll umflort, ihre Mundwinkel sind grollend gesenkt. Schräg biegt sich der starke Leib in den nie berührten Hüften, die Arme sind gesenkt, und krampfhaft greift die rechte Hand in das Handgelenk der Linken: eine Gebärde des Trotzes und der Ohnmacht. Auch hier hebt sich das Weiss des Hauptes und der Arme von der Farbigkeit des Gewandes ab, das aus goldig-braunem Alabaster gehauen ist. Ein Bronzeband, von einer Kamee gehalten, läuft schräg über die Schulter nach der Brust. — Schliessen wir diesen beiden Frauengestalten die spätere Halbfigur der Elsa Asenijeff an, so ist über das Psychologische nichts mehr zu sagen, da dieses bereits im Eingangskapitel ausführlich erörtert wurde. Wundervoll ist hier das Nackte des Halses und der Büste gearbeitet, mit der bedeutungsvoll über der rechten Brust liegenden linken Hand. Die Verschiedenfarbigkeit des Marmors ergiebt kräftige Kontraste. Die schwere Fülle des dunklen tief in den Nacken und über die halbe Stirn hängenden Haares ist nahezu schwarz; das schräg zur rechten Schulter hinaufgezogene, nach unten sockelförmig verlaufende Gewand zeigt einen prachtvollen braun-violetten Ton; dazwischen liegt das Weiss der nackten Teile.

Nach und nach ist Klinger in den letzten Jahren fast ausschliesslich bildhauerisch thätig geworden. Diese Beschäftigung nahm ihn ganz hin. Um die Steine, deren er für seine Arbeiten bedurfte, zu gewinnen, unternahm er grosse Reisen. An Ort und Stelle suchte er sein Material sich aus und liess es, wo es not that, aus dem lebendigen Felsen heraussprengen. Ein halbes Vermögen gab er so weg und war bald in den Steinbrüchen Tirols und der Pyrenäen eine bekannte Persönlichkeit. Bis in den griechischen Archipel erstreckte er seine eifrige Suche und brachte von Paros und Syra kostbare Blöcke mit heim. Dieses Material überlässt der Künstler nicht der Bearbeitung durch fremde Hand. Nur das Gröbste lässt er vom Steinmetz sich vorhauen. In langer geduldiger Arbeit meisselt er dann selbst noch gut eine centimeterbreite Schicht herunter, um sich für die feinere Oberflächenbelebung völlige Freiheit zu bewahren. Klinger hat dabei einen gewissen Ehrgeiz, sein Material bis an die äussersten Umfangsgrenzen geschickt auszunutzen — gleich als wollte er ein verzaubertes Leben, das im Steine schlummert, durch seine Arbeit daraus erlösen. Thatsache ist, dass Klinger sich wiederholt durch die besondere Form des Steines für seine Komposition „inspirieren“ liess. Ein vorzügliches Beispiel dafür ist namentlich die „Amphitrite“, die aus dem Nachlasse Felix

Königs' in den Besitz der Berliner Nationalgalerie gelangte.

Dieses Werk ist, soweit es sich um die nackten Teile handelt, aus einer alten Treppenstufe gehauen, die Klinger in Syra vorfand, und die ihn durch die Schönheit ihres Kornes und ihres Tons in Entzücken versetzte. (Es blieb sogar noch soviel davon übrig, um ein in der Raumausnutzung fast hyperraffiniertes Leda-Relief, eine Art Metope, daraus zu bilden). Dazu wurde dann ein weich auf den Hüften ruhendes, fussfreies, in seiner zarten Schmiegsamkeit die Körperformen verratendes Gewand aus Laaser Marmor hinzugefügt. Der Nachdruck liegt aber ganz auf der Durchbildung des Nackten, die von höchster Erlesenheit ist. Da die Syraer Treppenstufe naturgemäss nur einen schmalen Block darbot, so mussten die Arme fortbleiben. An den Schultern tritt so auf beiden Seiten die alte Oberfläche des Steins in ihrem von der Zeit bewirkten hellen Goldton hervor. Fast möchte man das Fehlen der Arme preisen — wie es ja auch bei der melischen Aphrodite keineswegs stört. Jedenfalls tritt so die volle Rundung des Körpers und die wunderbare Feinheit der Einzelbelebung, über die ganze Hautoberfläche hin, mit besonderer Weichheit hervor. Für mein Gefühl bietet die Amphitrite den blühendsten Weibeskörper, den die neuere deutsche Plastik geschaffen hat. Ungemein leicht und

sicher setzt sich der Oberkörper auf den Unterkörper auf. Die Bauchgegend bis zur Scham und zum Ansatz der Schenkel und die Flankenteile von der Achselhöhle bis zu den Hüften bilden ein entzückendes Spiel der duftigsten Muskellagerungen. Stolz und straff, doch von fleischlicher Weichheit, sind die Brüste gearbeitet, noch jung in ihrer Fülle, und über dem gespannten Brustkorb hebt sich, aus zart eingezogener Kehle, der runde weichgebogene Hals, der Träger eines edlen, bei allem Liebreiz ernsten Hauptes. Die Farbe ist diskret und lässt dem Stein zur Genüge seine Eigenwirkung.

Wie um sich für die Armlosigkeit der „Amphitrite" zu entschädigen, hat Klinger bei zwei darauf folgenden weiblichen Aktfiguren, beim „badenden Mädchen" (Leipziger Museum) und bei der „Kauernden" (Wiener Privatbesitz), gerade durch die bewegte Haltung der Arme neue Stellungsmotive zu erzielen getrachtet. Das Mädchen steht, bevor es ins Bad steigt, mit hoch aufgestemmtem rechtem Knie da, beugt den Nacken betrachtend nieder und krümmt dabei die Arme in den Ellbogen zurück, die Hände im Rücken verschlingend. Eine in ihrer Unregelmässigkeit höchst interessante Korresponsion der Linien entsteht so und eine eigentümliche Verschiebung, Anziehung und Abspannung der Muskeln, wodurch das körperliche Bild ein reiches neues Leben bekommt. Fast kompli-

Bisher unveröffentlicht. *Im Besitz des Künstlers.*

AKTZEICHNUNG

zierter noch ist die „Kauernde“. Sie sitzt in den Knieen, neigt den Oberkörper vor, hat den einen Arm gesenkt und zurückgebeugt und den anderen gehoben und über den Kopf vorgelegt. Das Motiv eines ruhenden träumenden Kauerns im Bade ist damit kühn und charakteristisch zum Ausdruck gebracht. Den nächsten Anlass für die Komposition bot jedoch auch hier ein besonders geformter Block, aus dem Klinger diese Figur, bis an die äusserste Grenze der Oberfläche vordringend, herausgemeisselt hat. Es ist das eine Kunst, die, bei aller Formbeherrschung, doch fast schon zu sehr auf das Wagnis gestellt ist, und jedes geistige Element, wohl in geflissentlicher Reaktion gegen das frühere Zuviel, zurücktreten lässt.

Das Thema „Mädchen und Wasser“ hat Klinger auch in kleineren Arbeiten wiederholt beschäftigt. So bildete er ein mit eingestemmten Armen ins Wasser niederschauendes Mädchen als Brunnenfigur, und, als eine Art Phantasiespiels, das niedliche Figürchen eines zarten Jüngferchens, das bäuchlings in einem Wasserbecken liegt. Ebenfalls in Miniaturformat sind die drei Tänzerinnen gehalten, die mit mutwilligen Springbewegungen ein tutendes Amorbüblein umkreisen: ein allerliebstes Capriccio. Bemerkenswert ist, dass in all diesen Darstellungen sich Klingers Weibtypus von jener wohlfeilen Lieblichkeit, die heute so begehrt ist, völlig fern

hält. Mehrfach trifft man hingegen auf eine versonnene Herbheit der Gesichtszüge, die in ihrer strengen verschlossenen Form etwas Michelangeleskes hat. Von der „Kauernden" gilt dies z. B., ganz besonders aber von einem jüngst entstandenen „Mädchenkopf mit Hand", in dem sich dieser Typus der Klingerschen Weibdarstellung wohl am reinsten ausprägt.

Allmählich scheint nun auch der nackte männliche Körper in Klingers Marmorbildnerei zur gebührenden Geltung kommen zu sollen. So hat er wiederholt Athletenfiguren dargestellt; zunächst die kleinere Figur eines Stehenden, dann die Kolossalfigur eines Hinfallenden, die indes als Teil einer noch zu vollendenden Gruppe gedacht ist. Ebenfalls unvollendet steht in des Künstlers Atelier eine „Drama" oder auch „Rache" genannte Gruppe: die Hauptfigur, auch hier ein nackter Mann, ein urweltlicher Wilder, der, von heftigem Zorn erfasst, einen Baumstrunk aus der Erde reisst, wohl um für das zu seinen Füssen liegende tote oder ohnmächtige Weib an ihrem Verderber Vergeltung zu üben.

Indem Klinger sich dem männlichen Gestaltenkreise neuerdings zuwandte, drang auch das geistige Element in seiner Plastik unversehens wieder vor. Von welch ungeheurer Energie des seelischen Arbeitsvermögens ist der Lisztkopf beseelt, dem wir seit einem Jahr auf

deutschen Ausstellungen begegnen! Und das neueste Werk, die Nietzsche-Büste, wie wundervoll drückt sie die Adlerkühnheit des dionysischen Denkers aus. Vor allem aber haben wir ja jetzt den „Beethoven", und damit Klingers höchstes Werk der schöpferisch beseelten Menschendarstellung und Monumentalplastik.

Bedeutungsvoll ist, dass Klinger dieses Monument nicht für einen öffentlichen Marktplatz sondern für einen Innenraum geschaffen hat, also mit bewusster Absicht als Teil eines künstlerischen Raumganzen, das erst noch zu errichten sein wird. In der Wiener Secession, wo das Werk zu seiner ersten öffentlichen Aufstellung gelangte, hatte man diese Besonderheit der Schöpfung richtig gewürdigt und dementsprechend mit feinfühligem Verständnis und verehrender Liebe einen idealen Tempelraum komponiert, in dem das Denkmal zu weihevollster Geltung kam. Jedenfalls kam auf diese Weise mit zwingender Kraft zum Ausdruck, worin das Neue einer solchen Schöpfung vornehmlich beruht, und welcher Anstoss zu künftigen Entwickelungen davon ausgeht. Unwillkürlich bewirkt ein feierlich abgetönter Innenraum im Beschauer eine gesteigerte Stimmungsgewalt. Er ist empfänglicher bei der Betrachtung für alle Züge einer seelenvollen Intimität, er verlangt auch zugleich eine gewisse dekorative Wirkung des Ganzen, ohne die ihn sowohl die höchste

Vollendung im Körperlichen wie auch der gesteigerteste Ausdruck im Geistigen immer noch kühl und unbefriedigt lassen würden.

Nach beiden Richtungen hat Klinger in seinem „Beethoven" Vorbildliches geschaffen.

Geistig betrachtet ist das Werk eine Apotheose. Über Wolken thront Beethoven in göttlicher Nacktheit auf seinem bronzenen Königsstuhl. Aber im Gott ist der ganze schöpferische Mensch lebendig. Nicht ein Bewusstsein des Herrschens sondern das verinnerlichte Gefühl des Schaffens beseelt ihn. Ihn umbraust die Welt seiner Töne; ihn ziehen neue werbende Töne in ferne seelische Reiche. Leicht vorgebeugt sitzt er da und lässt den kraftvollen Körper unthätig zusammensinken, auf dass ganz die Innenwelt schöpferisch werde. Die Augen sind wie verschleiert, die Lippen zusammengepresst, die Wangen angespannt. Ein leises Vibrieren nur um die Nasenflügel. Hinter der Stirn aber scheint es zu wogen; lockig gesträubt legt sich das Haupthaar um sie herum. Die gesamte physische Energie jedoch ist durch die Arme in die Fäuste gegangen, die unwillkürlich geballt, ruhig, doch jeden Augenblick zum Zerschmettern bereit im Schosse liegen: ein wahrhaft grandioser echt-beethovenscher Zug. Die Vielseitigkeit der Schaffenskraft war naturgemäss in der geschlossenen Einzelgestalt nicht zum Ausdruck zu bringen. Diese spielt vielmehr gleichsam um

sie herum, den Beschauer zum intimeren Geniessen ladend. Da ist der Adler, das Symbol der Herrschermacht und des hohen Geistesfluges. Da sind die reizvollen geflügelten Engelsköpfe aus Elfenbein, hoch oben am Thronsesselrand: eine Welt von Frohsinn, Schelmerei, Grazie und Naivetät zuckt darin auf. Dann sind endlich die Reliefs am Broncestuhl. An den Seiten Tantalus und Adam und Eva: verzweifelnder Ringkampf und Sündenfall der Menschheit; an der Hinterwand Golgatha und Venus Anadyomene: die Erlösung zum Seelenfrieden und der unschuldige Rausch der Sinnenfreude.

In dekorativer Hinsicht ist das Werk wohl das Kühnste, das die neuere Zeit geschaffen hat. Vierfacher Marmor, Elfenbein, buntfarbene Edelsteine und verschiedenfältig behandelte Bronce haben zusammenzuwirken. Es soll nicht verschwiegen werden, dass die Harmonie der Zusammenstimmung nicht Jeden voll befriedigt hat. Das Material musste schliesslich genommen werden, wie es ist; die letzten feinsten Abtönungen waren von selber ausgeschlossen. So mag der mitunter erzeugte erste Eindruck einer etwas barbarischen Pracht seine Erklärung finden. Doch wird hier von der Zeit eine harmonisierendere Wirkung noch zu erwarten sein. Aber trotz der geringen Ausstellungen, die man machen könnte, ist der Totaleindruck, zumal im wohlgestimmten Innenraum, auch jetzt schon von

solch hoher Feierlichkeit und weihevoller Erhabenheit, wie man ihn nur selten von einem anderen Werke empfangen hat. Hebt sich doch aus all dem Glanz und bunten Scheine beherrschend, siegreich die erdentrückte Gestalt des Gewaltigen ab, dem wir uns, von Ehrfurcht durchrieselt, nahen, Beethoven.

Auch dieses Bildwerk ist von der Stadt Leipzig für das Museum erworben worden. So sehr man sich über die warme Anerkennung freuen muss, die Klinger bei einem Teil seiner Heimatsgenossen findet, so möchte man doch wünschen, dass der „Beethoven" nicht in ein Museum, mitten in den stimmungslosen Trubel aufgestapelter Kunstschätze, verbannt würde. Solch ein einzigartiges Werk gehört an eine einsame weihevolle Stelle, gewissermassen in eine Tempelzelle, die doch zugleich vom Lebensstrome in feierlichen Augenblicken voll berührt wird. Es gehört vor allen Dingen dorthin, wo es von den herrlichen Rhythmen Beethovenscher Musik, und sei's auch aus der Entfernung, umrauscht sein kann; also etwa in das entsprechend umgestaltete Vestibül eines grossen Konzertsaales. Das wäre endlich einmal eine Gelegenheit, wo das Volk empfinden würde, dass ein edles Kunstwerk nicht toter Schmuck, sondern gesteigertes lebendigstes Leben ist.

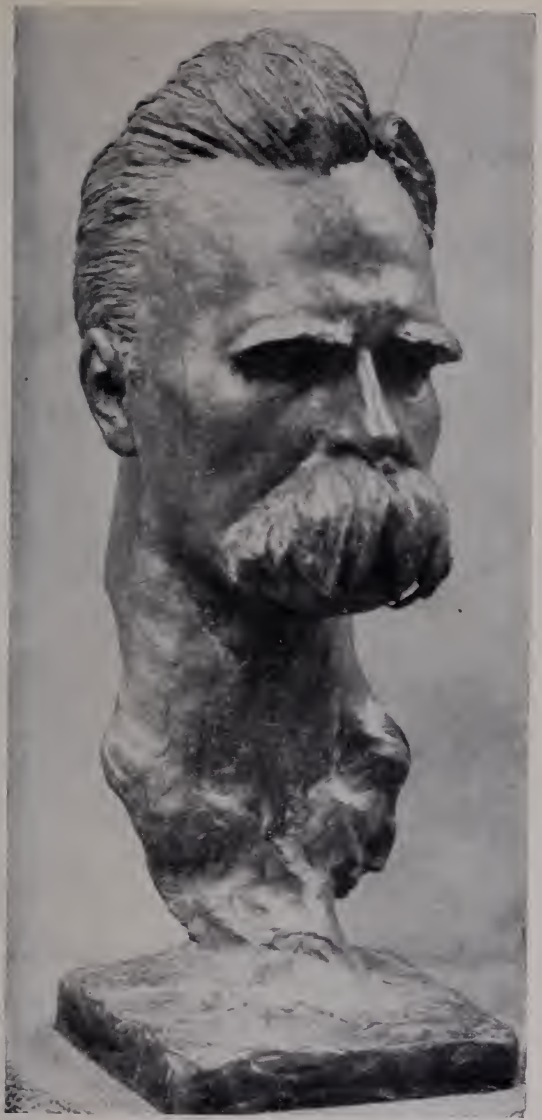
* * *

MIT dem „Beethoven“ hat Klinger am klarsten gezeigt, worin seine geschichtliche Mission besteht: den klassischen Geist, der die stärkste Eigentümlichkeit unserer Kulturtradition bildet, mit der Gefühlskraft und Anschauungsfülle der modernen Welt zu vereinigen. Er hofft damit unserer Zeit und unserem Lande etwas zu schenken, was uns noch fehlt: eine wahre Monumentalkunst.

Nur einem Menschen von solch gewaltiger Vielseitigkeit, wie Klinger sie besitzt, konnte es gestattet sein, sich eine solche Aufgabe überhaupt zu stellen. Es steckt etwas in ihm von der Universalität eines italienischen Renaissance-Künstlers, eines Leo Battista Alberti, eines Lionardo. Mehrfacher Künstler, Handwerker, Litterat, Techniker, alles das ist er in einer Person. Wie er zum Grössten und Erhabensten hinstrebt, so ist er doch auch eng vertraut mit dem Kleinsten und Handwerksmässigsten. Elsa Asenijeff hat uns in ihrer „Beethoven“-Monographie ausführlich geschildert, wie Klinger arbeitet; wie er auch das Geringste genau erwägt, bestimmt, persönlich in die Hand nimmt. Gleichwie er als Marmorbildner ein genauer Kenner der Steinarten und ihrer Behandlungsweise ist, so hat er sich als Broncebildner (beim Beethoven-Stuhl) aufs genaueste mit allen Details

der Gussvorbereitung, Broncelegierung, Modellanfertigung und des schliesslichen Hauptgusses bekannt gemacht und abgeplagt. Seiner Kühnheit, Umsicht und Thatkraft ist es an erster Stelle zu verdanken, wenn mit diesem Bronce-Sessel ein gewaltiges einheitliches Gusswerk (à cire perdue) gelang, wie es seit Jahrhunderten nicht mehr gemacht wurde. Nur mit Mühe vermochte er in der einzigen Stadt, die hier in Frage kam, in Paris, eine Gusshütte aufzutreiben, die sich an dieses einzigartige Werk heranwagte. Und nur durch wiederholte monatelange Zusammenarbeit des Künstlers und des Giessers konnte dieser schwere Guss glücklich bewerkstelligt werden. Welch eine Welt trennt Klinger von jenem gewöhnlichen Schlage des modernen „Bildhauers", der alle seine Arbeit geleistet zu haben glaubt, wenn er ein brauchbares Thonmodell hergestellt hat, und der alles „Mechanische", sei es in Guss oder Steinbearbeitung, den „Handwerkern" überlässt! Fühlt man nicht, dass hier ein ganz anderer Typus von Künstler vor uns hingetreten ist?

Wie Klinger in allem Geistigen stets von oben nach unten verfährt, so in allem Praktischen von unten nach oben. Wie bescheiden ist er in seinen Anfängen! Wir sahen es, wie er mit Radierungen begann und lange dabei blieb, bis er es zur Vollendung gebracht hatte. Bei Kurzsichtigen und Neidern hat er damit erreicht, dass



Bisher unveröffentlicht. *Phot.-Verl. E. A. Seemann.*

[FRIEDRICH NIETZSCHE (Büste)

man ihn noch heute vielfach als Radierer einzurangieren sucht. Davon ist nur soviel zutreffend, dass er zeitlich an der Spitze der neuen Blüte der Radierkunst steht, die uns jetzt in Deutschland erfreut. Sein Beispiel hat befruchtend gewirkt, und in höchst origineller und geistvoller Weise haben Meister wie Köpping und Liebermann und aufstrebende Talente wie Heinrich Wolff und Ferdinand Schmutzer das Sprachvermögen dieser ehemals missachteten Kunst erweitert und verfeinert.

Als Maler hat Klinger sodann, gestützt auf eine ungemein reichhaltige und gewissenhafte Vorbereitung durch Studienzeichnungen, Akte u. s. w., den kühnen Versuch gemacht, die grosse Wandmalerei, als eine Kunst mit eigenen Stilgesetzen, neu zu beleben und bedeutsam durch die That zu fördern. Wenn man sich vor Augen hält, was die mit staatlichen Aufträgen begnadeten Leute, die Wislicenus, Knackfuss, Prell in ihrer Stillosigkeit zuwege gebracht haben, so wird man auch hier den Abstand und das Geleistete richtig abzuschätzen wissen. Klinger hat begriffen, dass ein Wandbild nicht bloss ein ins Kolossale übertragenes Staffeleigemälde sein darf, sondern dass es eigenen ästhetischen Gesetzen zu gehorchen habe. Er hat sich hierüber auch litterarisch deutlich ausgesprochen, in seiner Schrift „Malerei und Zeichnung“ (Leipzig 1901). Gleichwie er dort für die Würde der „Griffel-

kunst" eintrat, so entwickelte er auch mit tiefdringender intuitiver Erkenntnis die der „Raumkunst" innewohnenden organischen Gesetze. Zweifellos hat er hier von Böcklin sowie von Puvis de Chavannes und Burne-Jones, namentlich aber von den altitalienischen Freskomalern und den byzantinischen Mosaikkünstlern Entscheidendes gelernt. Aber die praktische Anwendung auf die kommende Zeit und die theoretische Einkleidung des Erkannten hat er doch grösstenteils selbst vollzogen. In seinen drei grossen Gemälden („Parisurteil", „Kreuzigung", „Christus im Olymp") legte er, wie an Musterbeispielen, dar, wie er sich die Rolle der Malerei innerhalb des weiteren Rahmens der Raumkunst dächte. Wir haben uns nicht verhehlt, was uns an diesen gewaltigen Kunstschöpfungen immerhin noch als unzulänglich berührte. Aber auch hier hat Klingers Anstoss gewirkt. Die modernen Künstler nehmen jetzt mit neuer Kraft und neuem Vertrauen die Aufgaben der Raumausmalung in die Hand. Man darf auf die kühnen und wohl bahnbrechenden Versuche hinweisen, die der Genfer Ferdinand Hodler in seinen Züricher Wandmalereien und in so manchen anderen Entwürfen für „dekorative Malerei" unternommen und der Lösung nahegebracht hat. Ferner ist Klimt zu nennen, der, in technischer Hinsicht mehr den Franzosen und Belgiern verwandt, doch zweifellos in seinen künstlerischen

Grundanschauungen mit Klinger zusammengeht. Da Klimt das ursprünglichere malerische Talent ist — bei Klinger merkt man mitunter etwas den Umweg über die Theorie — so stellt er wohl entwickelungsgeschichtlich einen Fortschritt dar. Ihm ist gelungen, was Klinger vermissen lässt: eine bedeutsame monumentale Haltung mit viel Weichheit und Vibration der Farbe und Linie zu vereinigen. Dies ist die Morgengabe, die Wien, kraft der Besonderheit seiner künstlerischen Veranlagung, der neuen Raumkunst zuzubringen hat.

Als Bildhauer aber kann man Klinger nur neben den Ersten unserer Zeit nennen, neben Hildebrand und Rodin. (Im Vergleich zu diesen Dreien kann ein Mann wie Begas für abgethan gelten.) Mit Hildebrand ist Klinger mehr durch seine Technik und Formanschauung, mit Rodin durch Phantasie und Weltanschauung verwandt. Vergleicht man etwa den „Beethoven“ mit Rodins „Victor Hugo“, so spürt man die gleiche Triebkraft der beiden Künstler in ihrem Streben nach Heroisierung (unter Benutzung des Nackten) und nach Wiedergabe des Seelisch-Schöpferischen. Der Dichter, der Komponist soll als der wahrhaft göttliche Mensch über den gemeinen Haufen niedriger Erdensöhne hinausgehoben werden. In der Besonderheit der Idee und des Verfahrens gehen aber die beiden Künstler auseinander. Rodin stellt ausschliesslich

den Moment der Inspiration als des eigentlichen Schöpferaktes dar und sucht durch den symbolischen Rhythmus seiner Linien uns diesen Eindruck noch besonders zu suggerieren. Bei Klinger ist kein bestimmter Moment prägnant herausgehoben; das innere Schaffen drückt sich bei ihm durch Weltentrücktheit aus. Und wie eine Begleitmusik zu der Figur des Helden wirkt die thematische Fortspinnung und Ausdeutung im Schmuckwerk. Noch stärker ist der Unterschied im Formalen. Rodin ist bis ins Letzte des Letzten „modern". Alle Formen haben für ihn lediglich Empfindungswert. Er trachtet danach, das Fleisch zu beseelen. Aber irgend eine kanonische Schönheit des Körperlichen kennt er nicht. Klinger hingegen, gleich Hildebrand, behandelt das Körperliche als Selbstzweck und sucht darin seine Schönheitsanschauung zu zeigen und zu verwirklichen. (Nicht gerade im „Beethoven", obwohl dessen Körper an „Victor Hugo" gemessen, bereits „schön" genannt werden könnte; um so mehr aber, wie wir sahen, in anderen Werken, namentlich in Frauenakten.) Hierin aber zeigt sich bei Klinger das „Klassische": sein Zusammenhang mit der Kunstwelt der Antike, sein Streben nach gemeingültiger typischer Gestaltung, sein Fortschreiten auf der durch Goethe vorgezeichneten Bahn deutscher Kunst- und Kulturarbeit. Ja, man darf den klassischen Zug bei Klinger im eigentlichsten Sinne

als „deutsch“ bezeichnen! Denn kein anderes Volk hat so geflissentlich am Beispiel der Antike gelernt und von der Antike Streben und Anschauung der Schönheit entnommen. Bekanntlich ist die Moderne hiergegen vielfach und mit gewaltigem Eifer losgezogen; gewiss in der Hauptsache nicht ohne Grund — soweit es sich um Abstellung geistloser und unfreier Pedanterie und Nachahmung handelt. Wo aber ein Deutscher in Freiheit und Schöpferkraft, einem tief eingewurzelten Zuge germanischen Fühlens und Trachtens folgend, auf den Spuren der Antike weiter fortschreitet und die klassisch-typische Gestaltung aus lebendigem Naturstudium heraus neu zu erringen bemüht ist, da geziemt es, dass wir solchem Streben mit Verehrung und Andacht gegenüberstehen. Nicht ob Klinger oder Rodin „Recht habe“, oder ob der Eine oder der Andere „grösser sei“, ist die Frage; sondern darauf kommt es an, dass der Eine wie der Andere seiner Natur und seiner Rasse treu bleibe. Wie denn auch geschehen ist!

Aber über das engere Reich der Kunstübung hinaus hebt sich Klingers Persönlichkeit als ein wertvoller Kulturfaktor von nationaler und allgemeiner Bedeutung. Gleich Segantini, der aus den fruchtschwangeren Tiefen seiner sinnlichreinen Natur sich zur Höhe einer philosophischen Weltbetrachtung emporfühlte — nur auf einer ganz anderen Bildungsunterlage, und darum weit

bewusster, weit intellektueller, stellt auch Klinger in wundervoller Prägung den Typus des mit allen Weltproblemen ringenden, von der Totalität eines Weltgefühls durchseelten Künstlers dar. Nicht müssiger Laune zu Liebe nannte ich im ersten Satz die Namen Richard Wagners und Friedrich Nietzsches. Mit diesen beiden aus dem Volksstamm der Sachsen hervorgegangenen Künstler- und Menschennaturen verbindet Klinger vielfache Wahlverwandtschaft. Mit Wagner: das Streben nach einem die Fachkünste verbindenden höheren Gesamtkunstwerk — nur dass Klinger hier reifer und gereinigter erscheint und alles Gewaltmässige beiseite lässt. Mit Nietzsche aber: die schöpferische Sehnsucht nach einem veredelten, verinnerlichten und dadurch machtvolleren Menschentypus. Klingers Schönheitssuchen steht auf der gleichen Basis wie sein Trachten nach tieferer, gewaltigerer Beseelung. Im einen Falle wie in dem anderen sucht er das über den Haufen Hinausragende. Denn Schönheit adelt — wie Seelenfülle. Und hier ist auch der Punkt, wo sich der Schöpfer und der Denker bei Klinger aufs innigste durchdringen. Seele wird Schönheit, und Schönheit Seele. Dort wo unser Künstler seinen Gipfel erreicht, ist ihm diese Verschmelzung höchster Naturkräfte gelungen.

CHRONOLOGISCHES VERZEICHNIS DER HAUPTWERKE:

RADIERUNGEN:

Cyklen:

1878—79. Opus I. Radierte Skizzen.
1879. „ II. Rettungen ovidischer Opfer.
1880. „ III. Eva und die Zukunft.
1879—81. „ IV. Intermezzi.
1880. „ V. Amor und Psyche.
1879—80. „ VI. Paraphrase über den Fund eines Handschuhes.
1881—82. „ VII. Vier Landschaften.
1881—84. „ VIII. Ein Leben.
1883. „ IX. Dramen.
1879—87. „ X. Eine Liebe.
1889. „ XI. Vom Tode I.
1894. „ XII. Brahms-Phantasie.
1898. „ XIII. Vom Tode II.

Einzelblätter, u. a.:

1881—87. Nachradierungen Böcklinscher Gemälde.

GEMÄLDE:

1877.	Der Spaziergänger.	*Berlin, Privatbesitz*
1882.	Gesandtschaft.	*Dresden,* „
1882.	Abend.	*Berlin,* „
1882.	50 Fresken für eine Steglitzer Villa. Davon erhalten: 4 Höhenbilder u. 14 Längsbilder; je zur Hälfte:	*Berlin, National-Galerie u. Hamburg, Kunsthalle.*
1885—87.	Parisurteil.	*Wien, Moderne Galerie.*

1888—91.	Kreuzigung.	*Triest, Privatbesitz.*
1890.	Pietà.	*Dresden, Galerie.*
1890.	L'Heure bleue.	
1892.	Freiluft-Porträts.	
1893.	Die Strandwelle.	
1893.	Die Sirene.	*Berlin, Privatbesitz.*
1893.	Freilichtakt mit Hintergrund der Kampagna.	*München,* „
1897.	Christus im Olymp.	*Wien, Moderne Galerie.*

PLASTISCHE WERKE:

1885—87.	Parisurteil (Rahmen).	*Wien, Moderne Galerie.*
1893.	Salome.	*Leipzig, Städt. Museum.*
1894.	Kassandra.	„ „ „
1894.	Brunnenfigur.	
1897.	Drei Tänzerinnen.	
1897.	Mädchen im Wasserbecken.	
1897.	Christus im Olymp (Rahmen).	*Wien, Moderne Galerie.*
1898.	Badendes Mädchen.	*Leipzig, Städt. Museum.*
1898.	Amphitrite.	*Berlin, National-Galerie.*
1899.	Leda-Relief.	
1900.	Elsa Asenijeff. Büste.	*Leipzig, Privatbesitz.*
1900.	Drama. (Unvollendet.)	
1900.	Die Kauernde.	*Wien, Privatbesitz.*
1901.	Stehender Athlet.	
1901.	Franz Liszt. Büste.	*Leipzig, Städt. Museum.*
1901.	Mädchenkopf m. Hand.	*Wien, Privatbesitz.*
1901.	Fallender Athlet. (Unvollendet.)	
1902.	Beethoven.	*Leipzig, Städt. Museum.*
1902.	Nietzsche-Büste.	*Weimar, Nietzsche-Archiv.*

INHALT.

Klinger als individuelle Erscheinung 1
Der Radierer und Zeichner 12
Der Maler 28
Der Bildhauer 40
Klinger als geschichtliche Erscheinung 53
Chronologisches Verzeichnis der Hauptwerke 61

VON FRANZ SERVAES

ERSCHIENEN FERNER:

GIOVANNI SEGANTINI

SEIN LEBEN UND SEIN WERK

Mit 63 Kunstbeilagen

Herausgegeben vom K. K. Ministerium für Kultus und Unterricht

HEINRICH VON KLEIST

Mit Abbildungen

(In der Sammlung: Dichter und Darsteller)

Demnächst erscheint:

DIE KARRABORRIER

Abenteuerliches aus einem fernen Inselreich

Mit einer Zeichnung von Hans Baluschek

AMSLER & RUTHARDT

(Louis Gerhard Meder)

Hof-Kunst-Handlung I. I. M. M. des Kaisers und der Kaiserin

Berlin W. 64, Behrenstrasse 29a.

Grösstes Lager von Frühdrucken

graphischer Original-Arbeiten

von

MAX KLINGER

Original-Handzeichnungen.

Verlag seiner beiden letzten hervorragendsten Radierungswerke:

Brahms-Phantasie. 41 Stiche, Radierungen und Steinzeichnungen zu Kompositionen von Johannes Brahms. Querfolio. Nur noch einige gebundene Exemplare mit des Künstlers eigener Adresse . . . . . **je M. 1500.—**

„Vom Tode" II. Teil (1. Hälfte). Eine Folge von 12 Blättern in Leinwandmappe . . . . . **M. 1200.—**

Der Kauf der ersten Hälfte verpflichtet auch zur Abnahme der 2. Hälfte, doch kann die Zahlung pro rata des Erschienenen erfolgen.

In neuen Ausgaben erschienen bei uns folgende Werke:

Opus II: **Rettungen ovidischer Opfer.** Eine Folge von 15 Blättern in Mappe . . . . . **M. 120.—**

Opus III: **Eva und die Zukunft.** Eine Folge von 6 Blättern in Mappe . . . . . **M. 48.—**

Opus VI: **Paraphrase über den Fund eines Handschuhes.** Cyklus von 10 Kompositionen in Mappe . . . . . **M. 80.—**

Opus VII: **Drei Landschaften.** 3 Einzelblätter **je M. 60.—**

Opus VIII: **Ein Leben.** Cyklus von 15 Blättern in Mappe . . . . . **M. 120.—**

Opus XI: **„Vom Tode"** I. Teil. Eine Folge von 10 Blättern in Mappe . . . . . **M. 150.—**

ADOLF VON MENZEL

Handzeichnungen. Graph. Originalarbeiten.

Lagerkatalog kostenlos.

Illustrierter Katalog gegen Einsendung von 50 Pfg.

Ernst Arnold

Kunsthandlung, Dresden, Schloss-Str.

Grosse Auswahl moderner

ORIGINAL-RADIERUNGEN

von MANET — LIEBERMANN — LEGROS — D. Y. CAMERON — ZORN — FISCHER — VAN RYSSELBERGHE — SIGNAC etc.

ORIGINAL-LITHOGRAPHIEN

von TOULOUSE LAUTREC (Sammlung v. 80 Blatt) — CARRIÈRE — LUNOIS — FANTIN LATOUR (Illustrationen zu Richard Wagner, Schumann etc.)

PHOTOGRAPHIEN

in Platin nach Skulpturen von AUGUSTE RODIN.

93-B5246

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00634 3194

JULIUS BARD
VERLAG · BERLIN